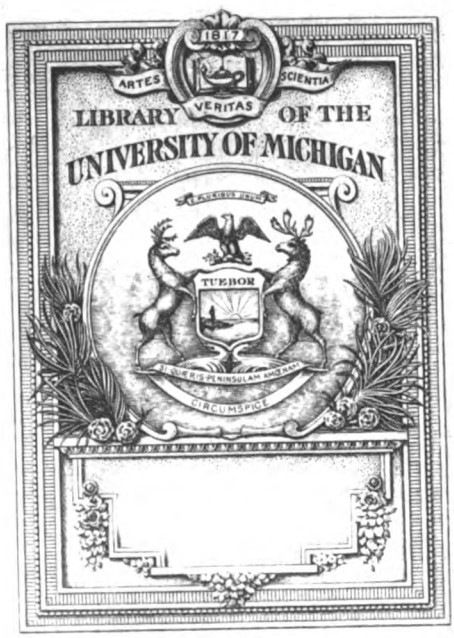

1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

Fine Arts

n. s.
v. 1

OSTASIATISCHE ZEITSCHRIFT

THE FAR EAST L'EXTRÊME ORIENT

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER KULTUR UND KUNST DES FERNEN OSTENS

HERAUSGEGEBEN
VON
OTTO KÜMMEL / ERICH HÄNISCH
WILLIAM COHN

1924
NEUE FOLGE ERSTER JAHRGANG
(DER GANZEN REIHE ELFTER JAHRGANG)

BERLIN UND LEIPZIG
VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10

NEUE FOLGE 1. JAHRG. DER GANZEN REIHE 11. JAHRG. 1. HEFT 1924

OSTASIATISCHE ZEITSCHRIFT

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER KUNST UND KULTUR DES FERNEN OSTENS

THE FAR EAST

AN ILLUSTRATED QUARTERLY REVIEW DEALING WITH THE ART AND CIVILISATION OF THE EASTERN COUNTRIES

L'EXTRÊME ORIENT

ÉTUDES ILLUSTRÉES TRIMESTRIELLES SUR L'ART ET LA CULTURE DE L'ASIE ORIENTALE

EDITED BY HERAUSGEGEBEN VON *DIRIGÉES PAR*

OTTO KÜMMEL / WILLIAM COHN
ERICH HÄNISCH

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN W. 10 UND LEIPZIG

FACHZEITSCHRIFT DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

Inhalt von Heft 1. :: Januar—März 1924.

Abhandlungen

	Seite
E. Hänisch, Die vierſprachige Gründungsinſchrift des Kloſters Pi-yün-ſse. Mit 3 Abbildungen auf 2 Tafeln	1
Ananda Coomaraswamy, Notes on Rajput Painting. With 7 figures on 2 plates	17
E. v. Zach, Gedichte von Tu Fu	22
Fritz Rumpf, Die Anfänge des japaniſchen Farbenholzſchnittes in Edo. Mit 10 Abbildungen im Text und 3 Tafeln	31

Miszellen

The Invention of the Buddha Figure (A. Coomaraswamy)	51
Sinologiſche Forſchungen Karlgrens (F. W. K. Müller)	56
Neuere japaniſche Veröffentlichungen über oſtaſiatiſche Kunſt (Berichtigungen und Nachtrag) (H. F. E. Viſſer)	61
Chineſiſche Malerei (William Cohn)	63

Beſprechungen

	Seite
Adolf Reichwein, China und Europa (Otto Franke)	66
Arthur Roſthorn, Geſchichte Chinas (E. Hänisch)	69
Albert Herrmann, Die Verkehrswege zwiſchen China, Indien und Rom (Trautz)	70
Giuseppe Tucci, Storia della Filosofia Cinese Antica (A. Forke)	71
Alfred Salmony, Die chineſiſche Steinplaſtik (H. F. E. Viſſer)	72
Aurel Stein, The Thousand Buddhas (Kümmel)	73
A. v. Le Coq, Die buddhiſtiſche Spätantike (H. F. E. Viſſer)	75
H. Parmentier, Les sculptures Chames (William Cohn)	77
Zur neubuddhiſtiſchen Literatur (M. Winternitz)	78
Zeitſchriftenſchau	86
Bücherſchau	82
Kurze Mitteilungen	92

Alle Zuſendungen für die Schriftleitung werden an Dr. William Cohn, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 97/98, erbeten. — Die Herausgeber übernehmen für die Beiträge die Verantwortung nur im Sinne des Preßgeſetzes.

Die Mitglieder der Deutſchen Morgenländiſchen Geſellſchaft erhalten auf den jeweilig gültigen Abonnementspreis 10% Ermäßigung.

Titel, Inhaltsverzeichnis und Regiſter zu Band IX und X liegen dieſer Nummer bei.

Ostasien-Antiquitäten

FLATOW & PRIEMER

BERLIN

Ankauf Verkauf

Viktoriastraße 29, Ecke Margarethenstraße

Künstlerische Möbel Innenarchitektur

General Harr.

Inhalt des ersten Bandes der neuen Folge.
(Band II der ganzen Reihe.)

Aufsätze. Seite

E. Häniſch, Die vierſprachige Gründungsinſchrift des Kloſters Pi-yün-ſze. Mit 3 Abbildungen auf 2 Tafeln ... 1
Ananda Coomaraswamy, Notes on Rajput Painting. With 7 figures on 2 plates ... 17
E. v. Zach, Gedichte von Tu Fu. Mit 1 Tafel ... 22, 131
Fritz Rumpf, Die Anfänge des japaniſchen Farbenholzſchnittes in Edo. Mit 10 Abbildungen im Text und 3 Tafeln, davon 2 Farbentafeln ... 31
Albert Herrmann, Die älteſten chineſiſchen Weltkarten. Mit 4 Kartenſkizzen und 1 Karte ... 97
Hermann Goetz, Studien zur Rajputen-Malerei II. Mit 1 Tafel und 1 Abbildung ... 119
Fritz Rumpf, Watatſumi und Shuſubin. Mit 29 Abbildungen und 2 Tafeln ... 141
E. Hauer, Die vierte der Fünf großen Heimſuchungen Chinas ... 185, 261
Ernſt Boerſchmann, Pagoden der Sui- und frühen T'angzeit. Mit 12 Figuren im Text und 10 Tafeln ... 195
Alfred Forke, Schang Yang, der eiſerne Kanzler, ein Vorläufer Nietzſches ... 249

Miszellen.

A. Coomaraswamy, The Invention of the Buddha Figure ... 51
F. W. K. Müller, Sinologiſche Forſchungen Karlgrens ... 56
H. F. E. Viſſer, Neuere japaniſche Veröffentlichungen über oſtaſiatiſche Kunſt (Berichtigungen und Nachtrag) ... 61
William Cohn, Chineſiſche Malerei ... 63
T. B. Roorda, Indiſche Plaſtik im muſealen Zuſammenhange ... 153
O. Kümmel, Das Erdbeben und der japaniſche Kunſtverluſt ... 158
Julius Kurth, Zu Fritz Rumpfs „Die Anfänge des japaniſchen Farbenholzſchnittes in Edo" ... 159
A. Herrmann, Marco Polo und die Große Mauer ... 161
William Cohn, Indiſche Kunſt im Boſtoner Muſeum ... 161
E. Häniſch, Nachträge und Berichtigungen zu der Überſetzung der Inſchrift vom Kloſter Pi-yün-ſze 164
William Cohn, Eine Kuanyin-Statuette aus Berliner Privatbeſitz. Mit 2 Tafeln ... 222
Otto Kümmel, Serta Pelliotiana ... 225
H. F. E. Viſſer, Ausſtellung chineſiſcher Kunſt im Muſée Cernuſchi, Paris ... 228
Hermann Goetz, Kriſhnaitiſche Reliefs aus Konârka. Mit 1 Tafel ... 282
T. B. Roorda, Neuere Literatur über die Hindu-Javaniſche Kunſt ... 283
»Subjects portrayed in Japanese Colour-Prints« (Otto Kümmel) ... 305
T. J. Arne, Die neuen Steinzeitfunden in China ... 309
Fliegeraufnahme des Böröbudur. Mit 1 Tafel ... 311

Beſprechungen.

Adolf Reichwein, China und Europa (Otto Franke) 66. Arthur Roſthorn, Geſchichte Chinas (E. Häniſch) 69. Albert Herrmann, Die Verkehrswege zwiſchen China, Indien und Rom (Trautz) 70. Giuseppe Tucci, Storia della Filosofia Cinese Antica (A. Forke) 71. Alfred Salmony, Die chineſiſche Steinplaſtik (H. F. E. Viſſer) 72. Aurel Stein, The Thousand Buddhas (Kümmel)

73. A. v. Le Coq, Die buddhistische Spätantike (H. F. E. Visser) 75. H. Parmentier, Les sculptures Chames (William Cohn) 77. Zur neubuddhistischen Literatur (M. Winternitz) 78. Marcel Granet, La religion des Chinois (A. Forke) 167. F. Kuhn, Das Schong Lun des Tsui Schi (E. v. Zach) 168. Sven Hedin, Tsangpo Lamas Wallfahrt (E. Häniſch) 169. Ernst Boerschmann, Baukunst und Landschaft in China (E. Häniſch) 170. Bibliothek der Kunstgeschichte (M. Stiaßny) 171. Helmut v. Glasenapp, Der Hinduismus (Otto Strauß) 171. Neue Literatur über den Hinduismus (H. v. Glasenapp) 172. Ludwig Bachhofer, Chinesische Kunst (Otto Franke) 231. Otto Kümmel, Die Kunst Ostasiens (H. F. E. Visser) 232. Der chinesische Dharmasamgraha (Joh. Nobel) 234. Dschung-Kuei, Bezwinger der Teufel (Erich Schmitt) 235. Otto Pelka, Japanische Töpferkunst (O. K.) 236. Lucian und Christine Schermann, Im Stromgebiet des Irawaddy. (Otto Franke) 236. Ordhendra Coomar Gangoly, Kshitindranath Mazumdar (H. Goetz) 238. Martin Hartmann, Zur Geschichte des Islam in China (Erich Hauer) 312. Langdon Warner, Japanese Sculpture of the Suiko Period (H. F. E. Visser) 313. Paul Kühnel, Asobi (Clemens Scharschmidt) 314. Ueda, Okada, Iijima, Sakaëda, Iida, Daijiten (O. K.) 319. Ernst Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient (Hermann Goetz) 321. Berthold Laufer, Milaraspa (Hans Koerber) 322. Neue Indienliteratur (H. v. Glasenapp) 324.

Zeitschriftenschau 86, 175, 246, 329
Bücherschau 82, 179, 240, 327
Kurze Mitteilungen 92, 181, 247, 331

Register des ersten Bandes der neuen Folge.
(Band II der ganzen Reihe.)

Abahai 262 ff.
'Abbas, Shāh 21.
Afganistan 248.
Ajige 271.
'Alam, Khān 21.
An Lu-shan 192 ff.
Anderſſon, J. G. 309 ff.
Andrews, N. Ch. 93.
Archäol. Expeditionen nach China 93 ff.
Arne, T. J. 309 ff.
Aſoka-Pagoden 197 ff.

Bachhofer, L. 231 f.
Barna, B. M. 173.
Baſel, Kunſthalle 92.
Benſen, Samml. 331.
Berlage, Dr. 95.
Berlin, Kronprinzenpalais 94.
—, Muſ. f. Völkerkunde 121 ff.
—, Staatsbibliothek Tfl. 9.
—, Univerſität 182.
Bhattacharya, K. Ch. 174.
Bibhāſa Rāginī 19.
Bikaner 17.
Bikuni 142 ff.
Bishndās, Maler 21.
Biſhop, C. W. 93, 248.
Bodhidharma 227.
Borōbudur 311, Tfl.
Boerſchmann, E. 170 f., 195 ff.
Boſton, Muſeum 17, 161.
Britiſh Muſeum 17 ff., 92.
Buddha figure, Invention of the 51 ff.
Bundelkhand 19.
Burchard, O. 171.

Cappeller, C. 325.
Carus, P. 79.
Cernuschi, Musée 228 ff.
Chang Hſien-chung 263 ff.
Changtefu, Pagode von 211.
Chao Meng-fu, chin. Maler und Schönſchreiber 1.
Chên Yung-fu 269.
Ch'ên Ch'i-yü 264.
Chêng Ch'ung-hſien 267.
Chichi no on, Farbendruckbuch von 1730, 45.
Chihfou, Pagode von 199.
Ch'ih-mei 191 ff.
Chinchō, Hanegawa 40.
Chineſiſche Malerei 63 ff.
Ch'in-ſi-t'u-ſhu 112.
Cholī 121 f.
Chu Yu-chien 262.
Ch'uang-chiang 263.
Ch'uang Wang 262.
C'hung Chêng 262 ff.
Cohn, W. 63 ff., 77 f., 94, 161 ff., 171, 222 ff.
Coli 19.
Coomaraswamy, A. 17 ff., 51 ff., 119 ff., 162 f.
Cordier, H. 161.

Danjurō, Ichikawa II 35 f.
Das, A. Ch. 174.
Davids, Rhys 95.
De, S. K. 326.
Dodo 271 ff.
Dorgon 266 ff.
Du Bois-Reymond 234 f.

Fan Ch'ung 190.
Farbenholzſchnitt, japaniſcher 31 ff.
Fêng Ch'ang-ch'ing 193.
Fêng I 191.
Flaſchenpagode 196 f.
Focillon, H. 247.
Fogg Art Muſeum, Cambridge 17, 19.
Forke, A. 71 f., 167 f., 249 ff.
Foucher, A. 51 ff.
Franke, O. 1, 66 ff., 231 f., 236 ff.
Frankfurt a. M., Kunſtgewerbemuſeum 94.
Fu Wang 268.
Fünf große Heimſuchungen Chinas 185 ff., 261 ff.

Gandhāra 51 ff.
Gangoly, O. C. 238 f.
Gennai, Hiraga 48.
Glaſenapp, H. v. 171 ff., 247, 324 ff.
Gonſe, Samml. 331.
Goetz, H. 17, 94, 119 ff., 183, 238 f., 282 f.
Granet, Marcel 167 f.
„Grunewäldler" 189 ff.
Guénon, R. 173.
Guha, A. 173.
Gupta, N. Ch. S. 174.
Gueth, A. 80.
Gyoſen, Yoſhida, Holzſchneider 45.

Haag, Kleykamp 94.
Hambe, Yoſhida, jap. Buchillu-ſtrator 32.
Häniſch, E. 1 ff., 69 ff., 164 ff., 169 ff.
Hannover, E. 95.
Hartmann, M. 312 f.
Harunobu, Suzuki 45 ff., 307 ff.
Haſedera 44 ff.
Hauer, E. 185 ff., 261 ff., 312 ff.
Hedin, Sven 169 f.
Heimſuchungen, die fünf großen 185 ff., 261 ff.
Herrmann, A. 70 f., 94, 97 ff., 161.
Hinduismus 172 ff.
Hindu-Javaniſche Kunſt 283 ff.

Hoffmann, E. 81.
Holzschnitte, früheste japanische 31.
Hoenig, A. 248.
Hsia, chin. Dynastie 101.
Hsia-chiang-ping 189.
Hsiao, Herzog von Ch'in 249.
Hu k'iu-shan, Pagode von 217 f.
Hu Wei 117.
Hua t'a, Pagode 202.
Hüan-tsung 193 ff.
Hui-wên 252 f.
Hung Ch'êng-chou 265 f.

Indische Plastik 153 ff.
Islam in China 312 f.

Jahângir 17 ff., 120 ff.
Jamu school 18 ff., 119.
Japanische Farbendrucke 305 ff.
— Skulptur der Suiko-Periode 313 f.
Java 284 ff.
Jayne, H. H. F. 93.
Jui kuang sze t'a, Pagode 198.

„Kabôdha" 226 f.
Kaigetsudô Andô 32 f.
Kämpfer, E. 142 ff.
Kângrâ 19.
Kao Ming-hêng 269.
Kao Ying-hsiang 262 ff.
Kapisa Avadâna 21.
Karlgren 56 ff.
Keith, A. B. 326.
Kienlung, chin. Kaiser 1 ff.
Kimpirabon 41.
Kinroku, Drucker 45.
Kiyoharu, Kondô 41, 141.
Kiyohiro, Torii 141 f.
Kiyomasu, Torii 33 ff., 160.
Kiyomine, Torii 40.
Kiyomitsu, Torii 40.
Kiyomoto, Torii 40.
Kiynobu, Torii I. II. 33 ff., 160.
Ko Shu-han 193.
Kôkan, Shiba 305 f.
Konârka 282 f.
Kopenhagen, Kgl. Bibliothek 248.
Koerber, H., 324 ff.
Kozlow, Expedition 331.
Kramrisch, St. 183.
Krom, N. S. 94, 283 ff.
Kṛṣṇa 19.
Kryptodatierungen 46 ff.
Kuan-t'ien J 189.
Kuan-yin 222 ff.
Kuang t'a in Canton 197.
Kuhn, Fr. 168 f.
Kühnel, E. 321 f.
—, P. 314 ff.
Kümmel, O. 73 ff., 158 f., 232 ff., 305 ff., 319 ff.
Kun-lun 107 ff.
Kung-sun Yang 249 ff.
Kuo Tzê-yi 193 f.
Kurth, J. 31 ff., 154 ff.
Kyosen 49 f.
Kyôto, Buddhistische Hochschulen 94.

Lachiman 19.
Lartigue, Samml. 230.
Laufer, B. 1, 93, 322 ff.
Le Coq, A. v. 75 ff., 95.
Leiden, Lakenhal 94.
Li Kuang-pi 194.
Li Tzê-ch'êng 261 ff.
Lien Tan 190 ff.
Ling kuang sze, Tempel 210.
Ling yen sze, Pagode von 220 f.
Liu Chin-chung 279.
Liu Hsiu 190 ff.
Liu Hsüan 190 f.
Liu Tsung-min 267.
Lo Juei-t'ai 268 ff.
Lu Hsiang-shêng 265.
Lu-lin-shan 189.
Lûsmu 189.
Lung hua t'a, Pagode 198.
Lung tung, Tal, Pagode von 201.

Mc Dougall, D. 93.
Mc Kenzie, J. 324 f.
Macnicol, M. 326.
Madhusmâdhavî 20.
Mailla, de 187.
Mandschudynastie 261 ff.
Mân Singh, Râja 18 ff.
Marco Polo 161.
Masanobu, Okumura 45, 141 f.
Masson-Oursel, P. 324.
Mekuragoyomi (Analphabeten-kalender) 45 f.
Ming-chi-pai-shih 280 A.
Ming-chi-pei-lüeh 280 A.
Mingdynastie 261 ff.
Ming-shih 280 A.
Ming Ti 196 ff.
Minkô, Tachibana 50.
Möllendorf, O. F. v. 161.
Moronobu 31 ff.
Motonobu, Hanegawa 40.
Much, H. 80 f.
Mughal painting 17 ff.
Muhammed Shâh 17.
Müller, F. W. K. 56 ff.
München, Mus. f. Völkerkunde Tf. 9.
—, Nationalmuseum 331.

Nathû, Maler 21.
Nobel, J. 234 f.
Nurhaci 261 f.
Nyayatiloka 80.

Okinobu, Hanegawa 40.
Oltramare, P. 325.
On Hinagata, Farbendruckbuch v. 1667 45.
Orchâ 17.
Orientalisches Seminar, Berlin 248.
Orientalistentag, 2. deutscher 94.
Oshû, Myôgaya, jap. Kurtisane 33.

Pastaswang 263.
Pagoden 195 ff.
Pahâri-Schule 18, 119.
Pai ma sze t'a, Pagode 199.
Palichuang, Pagode von 209.
Pao en kiang sze t'a, Pagode 198.
Pao en sze, Tempel 198 ff.
Parker 58.
Parmentier, H. 77 f.
P'ei Hsiu 115 ff.
Pei t'a, Pagode 198.
Pelka, O. 236.
Pelliot, P. 225 ff.
Petersburg, Orientalisten 182.
Phonologie Chinoise 56 ff.
Pi-yün-sze, Kloster 1 ff., 165 ff.
Piṇḍapatra Avadâna 21.
P'ingyangfu, Pagode von 214.
Posdneeff, O. 94.
P'uchoufu, Pagode bei 215.

Râdhâ 19.
Râgmâlâ 17 ff.
Râjasthâni 18.
Rajput Painting 17.

Räjputen-Malerei 118 ff.
Rasikapriyā Ms 18.
Ratnachandra 325 f.
Ray, A. C. 326.
Raychandhuri, H. 174.
Reichwein, H. 66 ff.
Ringpagoden 216 ff.
Roorda, T. B. 95, 153 ff., 283 ff.
Rosthorn, A. 69 f.
Rote Augenbrauen 190 ff.
Rumpf, Fr. 31 ff., 140 ff., 159 ff., 309.
Rußland, oſtaſiatiſche Studien 94.
Ryakureki-Blätter 46 ff.

Salmony, A. 72 f.
Sangrām, Rajah 18.
Saſtri, R. S. 174.
Schang Yang 249 ff.
Scharſchmidt, El. 314 ff.
Schermann, Ch. 236 ff.
—, L. 236 ff., 331.
Schmidt, H. 247.
Schmitt, E. 235 f.
Schomerus, H. W. 173.
Shākyabuddha 226 f.
Shan-hai-sching 111 f.
Shanhaikuan, Pagode von 210.
Shang fang ſhan, Pagode von 218.
Shen t'ung ſze, Tempel 199.
Shih Sſe-ming 193 f.
Shui-sching-schu 113 f.
Shuſubin 140 ff.
Si hia ſhan, Pagode von 211.
Siao yen t'a, Pagode 201.
Sirén, O., Samml 229 f.
South Kenſington Muſeum 121.
Spencer, A. M. 326.
Stein, Sir A. 73 ff.
Steinzeitfunde in China 309 ff.
Stewart, Baſil 305 ff.
Stlaßny, M. 171.
Strauß, O. 171 f., 326.
Stufenpagode 201.
Stutterheim, W. F. 298 ff.
Su Tung-po 259 f.
Sun Ch'uan-t'ing 266.
Sun Hſiao-chê 193.

T'ai-tſung 262 ff.
Takauchiyah 121 f.
Ta yen t'a, Pagode 212 ff.
Tempelflugblätter 41 ff.
Têng Yü 191.
„Tenſhō Kaſuga", „Meiſter" 42 ff.
Thompſon, E. J. 326.
T'ien feng t'a, Pagode 202.
T'ienning-Pagoden 200 ff.
T'ien ming ſze, Tempel 202 ff.
— —, Honan 211 f.
Tokudō Shōnin 43.
Torii-Schule 33 f.
Tōſui, Hanegawa 41.
Trautz, F. M. 70 f., 183.
Tſao Pu-hſing 226.
Tſ'en Tſ'an, Dichter 213.
Tſo Liang-yü 268 ff.
Tſouhien, Pagode von 218.
Tu Fu 22 ff., 131 ff.
Tucci, G. 71 f.
Tung-chi-Univerſität, Wuſung 247.
T'ung chou, Pagode von 210.

Uēda, M., 319 ff.
Umi no Sachi, Buch mit Farben-drucken 48.
Utabikuni 142 ff.

Vaidya, P. L. 325.
Vielfarbendruck 45 ff.
Viſſer, H. F. E. 61, 72 f., 75 ff., 94, 228 ff., 232 ff., 313 f.
Viſſer, de 94.
Vogel 94.

Walderſee, Graf 92.
Waley, A. 63 ff.
Wang Fêng 187 ff.
Wang K'uang 189 ff.
Wang Mang 187 ff.
Wannieck, Samml. 228 f.
Warner, L. 93, 312 f.
Watatſumi 140 ff.
Weller, F. 234 f.
Weltkarten, chin. 97 ff.
Wen-wang-Karte 103 ff.
Wien, Muſeum für Kunſt und Induſtrie 331.
Wilhelm, R. 95, 247.
Winternitz, M. 78 ff.
With, E. 171.
Wu San-kuei 271 ff.
Wu t'ai ſhan 196 f.

Yang 192.
Yang Sſe-ch'ang 267.
Yenchoufu, Pagode von 216.
Yü d. Gr. 100 f.
Yü-kung 100 ff.
Yü-tsi-t'u 113 f.

Zach, E. v. 22 ff., 131 ff., 168 ff.
„Ziegeldruck" 31.

C. S.
Harv.
1-31-30
19722

Die viersprachige Gründungsinschrift des Klosters Pi-yün-sze bei Peking.

Übersetzt von E. Hänisch.

Mit 3 Abbildungen auf 2 Tafeln.

Die von O. Franke und B. Laufer kurz vor dem Kriege herausgebrachten prächtigen photolithographischen Wiedergaben mehrsprachiger Inschriften der Kienlung-Zeit von Peking und Jehol bedeuten für die sinologische Epigraphik einen großen Gewinn [1]). Die klar und scharf ausgeführten Tafeln ermöglichen bei ihrer handlichen Form, gegenüber den meist ungefügen Papierabreibungen, ein bequemes Nebeneinanderlegen der verschiedensprachigen Texte und erleichtern dadurch die vergleichende Arbeit in außerordentlichem Maße. Der durch die Veröffentlichung dieser Inschriften der Forschung zugänglich gemachte Stoff dient zur weiteren Erschließung eines wichtigen und großen Teilgebietes der Sinologie, nämlich des Lamaismus in China und der neueren chinesischen Kolonialgeschichte, und zwar in dreifacher Hinsicht: Epigraphisch gibt er uns erstklassige Muster der recht beträchtlichen Inschriftenliteratur der Mandschuzeit, deren Hauptperiode gerade in die Regierung Kienlung fällt, wobei ein Teil der chinesischen Inschriften, als von der Hand des Kaisers herrührend, besondere Beachtung erheischt: Es ist eine Leichtkursive in breiten Formen und dicken Strichen, die auf den Maler und Schönschreiber 趙孟頫 Chao Meng-fu (1254—1322) zurückgehen soll und als Schrift des Kaisers weite Annahme in der Gelehrtenwelt des 18. Jahrhunderts gefunden hat. Über die mandschurischen, mongolischen und tibetischen Schriftarten dieser Zeit läßt sich noch nichts Bestimmtes sagen, da die Vorarbeiten auf diesem Gebiete noch mangeln. Es ist aber anzunehmen, daß auch diese Schriftformen nicht ohne das kaiserliche Gutachten geblieben sind, ihre besondere Eigenheit aufweisen und für die zeitgenössische und spätere Inschriftenliteratur, vielleicht auch für den Blockdruck, bestimmend gewesen sind [2]).

Inhaltlich mögen die Tempelinschriften uns wertvolle Aufschlüsse über die Geschichte des Lamaismus in China geben, die Denksteine aus den Kolonialkriegen manche Einzelheiten verraten, die in der Aktensammlung und der kolonialgeschichtlichen Literatur nicht aufgeführt werden, dazu die einheimischen Formen mancher fremder Personen- und Ortsnamen [3]).

Die größte Bedeutung der Inschriften aber dürfte in dem reichen sprachlichen Stoff liegen, den sie für die vergleichende Terminologie der Kolonialsprachen beibringen. Denn im buddhistischen Kanon, für den schon das Mandschu fehlt, haben wir erstens nur wenige Stücke, welche dreisprachig in derselben Fassung erscheinen [4]). Sodann deckt sich der Stoff

[1]) O. Franke und B. Laufer, Epigraphische Denkmäler aus China. I. Teil. Lamaistische Klosterinschriften aus Peking, Jehol und Si-ngan (81 Tafeln, 40×102 cm) bei Dietr. Reimer, Berlin 1914. — [2]) Das Mongolische entbehrt, wie üblich, der Punktation. — [3]) Vgl. E. Hänisch, Das Goldstromland, in Sven Hedin, Southern Tibet, Bd. IX, S. 75. — [4]) Auch die von L. Feer lithographiert herausgegebenen mehrsprachigen buddhistischen Texte entsprechen sich untereinander nicht unbedingt.

und daher auch der Sprachschatz des Kanons nicht ganz mit dem der Tempelinschriften. Wir werden demnach von diesen sehr wohl eine Bereicherung der Terminologie erwarten können. Eine kritische Bearbeitung der ganzen Franke-Lauferschen Sammlung könnte also verschiedenen Feldern der sinologischen Wissenschaft eine reiche Ernte versprechen. Es sei hierunter zunächst mit einer Einzelprobe der Anfang gemacht.

Die dazu gewählte Inschrift, die Tafeln 31—34 der Mappe umfassend, deren chinesischer Text im Anhange in photographischer Verkleinerung gegeben ist, stellt die Gründungsurkunde des 碧雲寺 Pi-yün-sze dar, des Klosters „zu den smaragdgrünen Wolken". Die bekannte, wundervolle Anlage, etwa 20 km w. von Peking in der Ebene vor den Westbergen gelegen, hat uns E. Boerschmann in seinem neuen Prachtwerke „Baukunst und Landschaft in China" [1]) in 8 Ansichten vorgeführt. Über die Geschichte des Klosters finden wir eine Angabe in der großen Reichsgeographie [2]): „Das Kloster ‚zu den smaragdgrünen Wolken' liegt auf dem Weihrauchberge. Es ist von 耶律額爾吉 Yelü Ergi [3]) in der Mongolenzeit errichtet. In der Ming-Zeit, zur Regierung Cheng-t'ung (1436—50), als der Eunuch 于經 Yü King ihm ein Namensschild schrieb [4]), nannte es der Volksmund Yü-kung-sze, Kloster des Herzogs Yü'. Unter einer Klippe rinnt eine Quelle aus einer Steinspalte hervor mit dem Klange t'ung-t'ung wie von einer Laute, der (daneben gebaute) Pavillon heißt ‚der herrliche Platz, wo man das Wasser hört'. Vor dem Pavillon befindet sich ein kleiner Teich, in den lauter Lotusse gesetzt sind, und neben diesem Teiche ist Bambus zu einem Hain angepflanzt. Der Pavillon trägt einen Spruch: ‚Wasser und Himmel sind von ein und derselben Farbe'.

Im 17. Jahre Kanghi (1678) der gegenwärtigen Dynastie schrieb der Kaiser Scheng Tsu mit eigener Hand (auf eine Tafel am Pavillon) die Zeichen 激湍 ki-t'uan ‚sie (die Quelle) springt und sprudelt (über die Steine)' [5]). Im Jahre 13 Kienlung (1748), als der Tempel neu gebaut wurde, verfaßte der Kaiser eine Inschrift (zu dieser Gelegenheit) [6]) und schrieb außerdem eigenhändig eine Quertafel für die Buddhahalle 能仁寂照 [7]) neng-jen

[1]) bei Ernst Wasmuth, Berlin 1923, Blatt 14—21. Vgl. auch seinen illustrierten Aufsatz „Pi-yün-sze, ein buddhistischer Tempel", Wochenschrift des Architektenvereins, Berlin 1908. Die im Anhange beigegebenen Bilder sind uns von Herrn B. gütigst zur Verfügung gestellt worden. — [2]) Ta-Ts'ing I-t'ung chih VII, 7. — [3]) Wahrscheinlich ein Tunguse, denn er trägt den Familiennamen des Liao-Hauses. Eine Inschrift des Kaisers Kienlung, in Boerschmanns Aufsatz erwähnt und teilweise übersetzt, berichtet, daß O-li-ki, ein Zensor und Nachkomme des berühmten Ministers Yelü Tschutsai, ein Gebäude geschenkt und den Berg hergerichtet, der Zolldirektor Yü King den Tempel ausgebaut und verschönt, der berüchtigte Eunuche 魏忠賢 Wei Chung-hien ihn vergrößert habe. Die beiden letzten durch Hinrichtung bzw. Selbstmord im Anfang des 16. u. 17. Jahrhs. geendet, haben hinter dem Tempel ihre Grabhügel. — [4]) D. h. ein Querbrett mit dem Tempelnamen. Im Text steht 扁之 — [5]) Dieser literarische Ausdruck kommt nach dem literarischen Stellenverzeichnis P'ei-wen yün-fu (hierunter zitiert P. W.) u. a. in einem Gedichte des 徐鉉 Sü Ki (zu Anfang des 13. Jahrhunderts) vor, betitelt „Der Siang-Fluß". — [6]) Diese Angabe muß sich auf unsere Inschrift beziehen. — [7]) Die beiden ersten Zeichen bilden die Übersetzung von Shākya, dem Familiennamen des Buddha. Die Zeichen drei und vier sollen eine Ellipse aus einem Satze des Shuraṅgama-Sūtra darstellen „in der Einsamkeit das Herz erleuchtet und die Einsicht erschlossen". Die ganze Zeichenverbindung soll wohl den Namen Shākyamūni ausdrücken, wenn auch die dafür gebräuchliche Übersetzung statt des vierten Gliedes 照 chao „leuchten" das Zeichen mo „schweigen" zeigt.

shu-chao ‚Shâkyamûni'. Der Name Ergi (Êrh-ki) wurde früher 阿利吉 O li-ki geſchrieben und neuerdings in die neue Form überſetzt" [1]). Nach dieſem Bericht geht die alte Kloſteranlage noch in das 13. Jahrhundert zurück, und ebenſo wohl auch der Name, zu dem vorübergehend in der Mitte des 15. Jahrhunderts eine volkstümliche Bezeichnung getreten war. Der Kloſtername, der als literariſcher Ausdruck einem Gedichte Po Kü-i's 白居易 (772—846) „von den Blüten des Lackbaumes" entnommen ſein könnte, findet ſeine Erklärung in dem idylliſchen Bilde, das uns den Platz vor dem Luſttempelchen vor Augen zaubern ſoll. Wenn es auf der Tafel heißt „Himmel und Waſſer zeigen die gleiche Farbe", ſo muß man ſich denken, daß der Blick aus dem Pavillon auf das vom umſtehenden Bambus grün beſchattete Waſſer des Teiches fällt, in dem Himmel und Wolken ſich widerſpiegeln [2]).

Der von unſerer Inſchrift behandelte große Neubau der fünftürmigen Pagode vom Jahre 1748 findet ſich alſo hiermit in der Literatur belegt. Befremden muß es aber, daß wir über den Anlaß zum Pagodenbau, den Beſuch des tibetiſchen Lamas beim Kaiſerhofe aus der Literatur nichts erfahren. Es kann ſich doch wohl nur um die Audienz eines höheren lamaiſtiſchen Kirchenfürſten gehandelt haben, über die man eine Aufzeichnung erwarten dürfte. Aber weder die große Aktenſammlung 東華錄 Tung-hua-lu noch die Kriegs- und Kolonialgeſchichte 聖武記 Sheng-wu-ki oder die von Tibet handelnden Sonderwerke berichten davon [3]). In den fraglichen Jahren waren die Beziehungen zwiſchen China und dem tibetiſchen Könige recht geſpannt. Denn dieſer ſuchte Anſchluß an die Feinde Chinas, die Beherrſcher des mächtig aufſtrebenden Dſungarenreiches, um ſich mit ihrer Hilfe der ſeit 20 Jahren auf ſeinem Lande liegenden chineſiſchen Beſatzung zu entledigen. Es waren Beſtrebungen, die dann im Jahre 1750 in dem überraſchenden Aufſtande in Lhaſa ihre Entladung fanden, mit der Endwirkung der ſchließlichen chineſiſchen Feſtſetzung in Tibet und Abſchaffung der tibetiſchen Königswürde, andrerſeits der entgültigen Niederwerfung der Dſungaren [4]). Bei dem nicht gerade freundſchaftlichen Verhältnis des damaligen tibetiſchen Königs 'Gyur-med rnam-rgyal, eines Sohnes von Pholonai, zum Dalai Lama dürfen wir vielleicht in dem in die kritiſche Zeit fallenden tibetiſchen Beſuche eines Lamas beim Kaiſer eine geheime Botſchaft annehmen, für die das Einführungsgeſchenk des Pagodenmodells nur den Deckmantel bildete. Vielleicht bringen genauere Unterſuchungen in der Kolonialgeſchichte noch Klarheit über dieſen Fall.

Die Inſchrift beſteht aus 4 Teilen, deren Originalabmeſſungen nicht verzeichnet ſind. Und zwar handelt es ſich um zwei beiderſeitig beſchriebene Steine mit dem chineſiſch-mandſchuriſchen, bzw. dem tibetiſch-mongoliſchen Text. Von den vier Faſſungen iſt die chineſiſche

[1]) Gemeint iſt die Kienlungſche neue Rechtſchreibung der Fremdnamen, vgl. B. Laufer, Skizze der mongoliſchen Literatur. — [2]) So erklärt ſich die uns zunächſt befremdende Zuſammenſtellung „grüne Wolken". Das P. W. bringt neben den Verbindungen „weiße, rote, purpurne, ſcharlachfarbene, azurblaue und graue" auch „goldene" und „gelbe" Wolken. Zur Etymologie vgl. Häniſch, Ein chineſiſcher Bädeker des 13. Jahrhunderts O. Z. IX Jhrg. S. 201 ff. — [3]) Die große Topographie von Peking und Umgebung berichtet eigentümlicherweiſe nicht einmal über den Bau. — [4]) S. hierzu Rockhill's Aufſatz The Dalai Lamas of Lhasa Toung-Pao, Vol. XI 1910, S. 44—46 und M. Courant, L'Asie centrale du XVII et XVIII siècles, Lyon-Paris 1912, S. 94—96.

als Urſchrift anzuſehen, nach der die anderen überſetzt ſind. Das ergibt ſich ſchon aus dem Vermerk 御製 yü-chih „vom Kaiſer eigenhändig geſchrieben“ [1]), der nur für den chineſiſchen Text gilt. Überdies weiſt das Tibetiſche, das ſonſt allein als Urſchrift in Betracht kommen könnte, einige Unklarheiten und Eigentümlichkeiten des Ausdrucks auf, die ſich nur aus ſeiner Eigenſchaft als Überſetzungsſprache erklären laſſen [2]). Die Mandſchu-Faſſung iſt aus dem Chineſiſchen überſetzt oder, was wahrſcheinlicher, parallel zu dieſem ebenfalls vom Kaiſer verfaßt, das Mongoliſche aber von Lamas erſt wieder aus dem Tibetiſchen übertragen, wie es bei buddhiſtiſchen Schriften gemeinhin der Fall iſt, hier aber noch beſonders aus einigen unmongoliſchen, der tibetiſchen Grammatik folgenden Stellen ſich erweiſen läßt [3]). Dieſe Inſchrift wird hierunter in Umſchreibung und Überſetzung gebracht, und zwar zur beſſeren Überſicht in die einzelnen auf der Tafel angedeuteten Sätze zergliedert und in vier Reihen Chineſiſch, Mandſchu, Mongoliſch, Tibetiſch eingeordnet, darunter als fünfte Reihe die deutſche Überſetzung. Dieſe iſt nach dem chineſiſchen Text angefertigt, unter Zuhilfenahme der anderen Faſſungen.

Bei dieſer Arbeit fallen den einzelnen Überſetzungsſprachen verſchiedene Rollen zu. Dem Mandſchu, das den Geiſt des chineſiſchen Textes am unmittelbarſten wiedergibt, verdanken wir vor allem Anhaltspunkte zur grammatiſchen Auffaſſung. Das Tibetiſche wird in Zweifelsfällen, wenn man nicht weiß, ob man es mit einem buddhiſtiſchen Fachausdruck zu tun hat, zur Klärung beitragen. Das Mongoliſche ſchließlich bietet bei ſeinem größeren Reichtum an Verbalformen den beſten Anhalt zur Abteilung der Sätze und Perioden. Außerdem wird es an manchen Stellen nützlich, an denen es den buddhiſtiſchen Fachausdruck in der Sanskritform gibt, wo die anderen Sprachen ihn in Überſetzung bringen. Abweichungen in den einzelnen Texten ſind, ſoweit ſie feſtgeſtellt werden konnten, in den Fußnoten gegeben, in denen zur Erſparnis auf die chineſiſchen Zeichen nur in Umſchreibung verwieſen wird. Die Ziffer bedeutet den Satz, auf die Einteilung der photographiſchen Tafel bezogen.

I Yü-chih kin-kang pao-tso-t'a pei-wen
Han-i araha wajir boobai teku-i subargan -i eldengge wehei-bithe

---

[1]) Natürlich auch vom Kaiſer verfaßt. — [2]) Die Erklärung ſchwieriger Stellen des tibetiſchen Textes iſt Herrn Dr. A. H. Francke zu danken. — [3]) S. u. Fußnote zu Satz 28. — I yü-chih iſt „vom Kaiſer geſchrieben“, ma. han-i araha, mo. hagan-u biciksen, tib. rgyal-pos phyag bris-mdzad-pa „vom Kaiſer handgeſchrieben“. — Im Mandſchutext an allen anderen Stellen ein deutliches wacir, wie auch in den Wörterbüchern. Die mo. Inſchrift ſchreibt durchweg wcir, alſo nach der alten uiguriſchen Form vzir, während ſonſt die Form ocir gebräuchlich iſt. Vajrāsana Vadſchra-Thron, kin-kang-tso iſt die Bezeichnung für den Bodhimanda. Das Prädikat vajra Diamant ſteht für die Koſtbarkeit und ſtoffliche Unzerſtörbarkeit des Sitzes. Das Prädikat ra'ṇa, chin. pao, ma. boobai, mo. erdeni (aus dem Uiguriſchen ins Mongoliſche übernommene Umſchreibungsform des Sanskritwortes), tib. rin-po-che, iſt ein noch hinzugefügtes ſchmückendes Beiwort für „Thron“. — Der Ausdruck „glänzender Stein“ ma. eldengge wehe, mo. gereltü küsiye cilagun, tib. rdo-rengs 'od-ldan für das eine chineſiſche Zeichen pei I, 8 muß auffallen, Die Ableitung des Ausdrucks von der glattgeſchliffenen Fläche der Inſchrifttafel wäre dem Sinne nach ein-

Hagan-u biciksen wcir erdeni-yin sagurin ba subargan-u gereltü küsiye cilagun-u bicik

Rgyal-pos phyag bris-mdzad-pai rdo-rje rin-po-chei gdan-gyi mchod-rten rdo-rèngs 'od-ldan-gyi yi-ge.

Vom Kaiſer geſchriebene Steininſchrift für die Pagode vom Vadſchra-Ratna-Thron.

1 si ju-lai ch'eng teng cheng-kiao pi tso p'u-t'i tao-ch'ang.

seibeni ineku-jidere fucihi eiten jingkini ulhisu-be mutebure-de. urunakô bodi doroi falan-de tembihebi.

urida tegüncilen ireksen burhan ilanggui-a ünen tegüs togoluksan hutuk-i bütügeküi-dür. sagar-ügei bodi-yin nom-un oron-dur sagun adsuhui.

snga-sor de-bźin gśegs-pas yang dag-par rdzogs-pai sangs-rgyas 'grub-par mdzad-pa-la, byang-chub gnas-su ći-nar 'dug-pa yin-te.

Als vorzeiten der Buddha Tathāgata das wahre Wiſſen in ſeinen verſchiedenen Graden erwarb, hatte er, wie zweifellos feſtſteht, auf dem heiligen Platze der Bodhi geſeſſen.

---

leuchtend, aber ſeine literariſche Herkunft iſt unklar. Eine Unterſuchung darüber iſt durch den Mangel an epigraphiſchen Vorarbeiten erſchwert. Auf mandſchuriſchen Inſchriften älterer Zeit ſcheint ſtatt dieſes Ausdrucks noch die Umſchreibung des chineſ. Zeichens „bei" gebraucht worden zu ſein. Vgl. hierzu eine der älteſten bekannten mandſchuriſchen Inſchriften, aus Korea, vom Jahre 1637, alſo vor der Beſitzergreifung von China, mit der Aufſchrift ma. Dai cing gurun-i enduringge han-i gungge erdemui bei, mo. Daicing ulus-un bogda hagan-u erdem bilig-i dagurishaksan bei „Inſchrift (mit der Darſtellung) der Taten und Tugenden des heiligen Kaiſers der Mandſchuriſchen Dynaſtie". (Ohne Überſetzung abgedruckt im J. R. China branch 1888 R. S. XXIII S. 285. Nach dem kurzen Beiwort ſcheint das Vorhandenſein des mongoliſchen Textes nicht erkannt zu ſein.) Auch iſt die Herkunft des Ausdrucks aus dem Mongoliſchen nicht wahrſcheinlich. Er iſt auch weder aus Pagspa-, noch uiguriſchen Inſchriften bekannt. Ebenſowenig iſt er bei der älteren tibetiſchen Inſchriftenſprache gebräuchlich. Auch die Wörterbücher geben keinen Anhaltepunkt. Für das Mandſchu gibt zwar das 清文總彙 T'sing-wen tsung-hui die Feſtſtellung: eldengge wehe = chineſ. pei, aber ohne Bemerkung. Im großen Wörterſpiegel aber, in dem wir eine Begriffsbeſtimmung erwarten dürften, ſuchen wir wunderbarerweiſe vergebens nach den Verbindungen eldengge wehe und wehei bithe. In den einſchlägigen Abteilungen „Druckerei und Steinſchneiderei" ſowie bei den „Amtsgebäuden" und „Tempeln" iſt nichts zu finden. Bei den „Steinen" wird ein narhôn wehe „feiner Stein" aufgeführt, der nach Behauung und Politur glänzend wird, und ein muwa wehe „grober Stein", der auch nach Behauung und Abſchleifung nicht glatt wird. Aber hiermit iſt die Natur, das Korn des Steines gemeint. — Der Ausdruck erweckt auch durchaus den Anſchein, als ob er die Überſetzung einer chineſiſchen literariſchen Verbindung 光石 kuang-shih, oder einer ähnlichen darſtelle. Leider verſagen hier die chineſiſchen Wörterbücher. Übrigens ſucht man ſelbſt die bekannte Verbindung pei-wen I 8/9 vergebens im P. w. Das chin. Zeichen pei I/8 ſelbſt bedeutet nach den chineſiſchen Wörterbüchern einen aufgerichteten Stein, 1. im Palaſt als Sonnenuhr dienend, 2. zum Anbinden von Tieren, 3. zum Hinablaſſen des Sarges, 4. nach der Han-Zeit erſt bedeutet es auch einen Inſchriftenſtein. — mo. küsiye cilagun iſt nach Schmidts Wb. ein Grabſtein, Monument, desgl. nach Kowalewski. Bei letzterem finden wir auch ein Wort küsü Grabhügel. — tib. rdo-ring(s), Obelisk, Denkſtein; ring-ba lang, hoch rdo-rengs ein einzelner Stein. Jäſchke.

[1]) Kurſivform têng „Klaſſe", das gebräuchliche Epitheton für den Buddha, ju-lai = tathāgata, die mandſchuriſche Auslegung hat hier ein Nomen imperfecti, jidere „der (auf die gleiche Weiſe wie ſeine Vorgänger) kommen wird", es wäre dann der hiſtoriſche Buddha als der Vertreter einer der Klaſſe der Tathagatas bezeichnet, wie das Tibetiſche gśegs-pa, das Mongoliſche dagegen hat ein Nomen perfecti ireksen „der gekommen iſt". — cheng-kiao iſt die Erkenntnis, die bodhi, entſpricht alſo den danach folgenden

2 kai fa-wang jen-wang yu shih ch'u-shih-kien chih i örh.
ainci nomun-i han niyalmai han-de jalan-de bisire jalan-ci tucike ilgabun bicibe.
daki nom-un hagan, kümün-ü hagan-a yirtintsü-dür ahui ba yirtintsü-etse garuksan ilgal bui bolbacu.
spyir chos-kyi rgyal-po dang mii rgyal-po-dag 'jig-rten-la bźugs-pa dang 'jig-rten-las 'das-pai khyad-par yod na'ang.
Zwar gibt es bei Geſetzeskönig und Menſchenkönig den Unterſchied des in der Welt Weilens und aus der Welt Geſchiedenſeins.
3 kü-tsun yü-ki, k'i-li tsê t'ung.
wesihun-de bifi ten-be baitalarangge, terei giyan emu adali.
erkim-dür aju toil-i kereklekü anu, tegün-ü yosun nigen adali.
mchog-tu mdzad-ćing phul-du byung-bar bstan-pa-ni, dei gnas-tshul gćig-go.
Aber darin, daß ſie eine erhabene Stelle einnehmen und damit des höchſten Platzes bedürfen, in der Hinſicht ſind ſie (beide) gleich.
4 ku pao-tso chuang-yen so-i cheng t'ien-jen shih chih wei yeh.
tuttu ofi, boobai teku-be yangselame miyamihangge, cohome abka niyalmai sefu-i soorin-be tob oburengge.
teimü-yin tula. erdeni-yin sagurin-i kekelen cimekleksen anu. tuṣhailan tegri kümün-ü baksi-yin sagurin-i tüb bolgahu anu bolai.
de-bas-na rin-po-chei gdan mdzes-su bkod-pa byas-pa-ni, ched-du lha-mii ston-pai gdan-sa drang-por byed-pa yin.
Daher hat man (für ſie) einen Ratna-Thron in prächtiger Ausführung errichtet, um damit einen Sitz für die Lehrer von Göttern und Menſchen zurecht (gerade) zu machen.
5 Fo wei shen-li neng shih liu-chung chen-tung örh.
Fucihi-i horonggo ferguwecuke hôsun-de ninggun hacingga-be durgembume aśśabume muteme ofi.

Zeichen p'u-t'i, ma. jingkini (aus chineſ. cheng) ulhisu, mo. ünen tegüs togoluksan hutuk „die wahrhaft vollendete Würde" = tib. rdzogs-pai sangs-rgyas. — p'u-t'i-ch'ang = bodhimanda, ma. doroi falan, mo. bodi-yin nomun oron, tib. byang-chub gnas. — [3]) In dieſem Satze ſteckt eine Ellipſe: vom 6. Zeichen an wäre zu leſen yu 又 tsai-shih-kien ch'u shih-kien chih i. Die Konſtruktion iſt: yu i, ma. ilgabun bicibe, mo. ilgal bui bolbacu, tib. khyad-par yod na'ang, „zwar beſteht ein Unterſchied" tsai-shih, ma. jalan-de bisire, mo. yirtintsü-dür ahui, tib. 'jig-rten-la bźugs-pa „das Weilen in der Welt". Unter fa-wang, ma. nomun-i han, mo. nom-un hagan, tib. chos-kyi rgyal-po und jen-wang, ma. niyalmai han, mo. kümün-ü hagan, tib. mii rgyal-po „Geſetzeskönig" und „Menſchenkönig" können hier nur Buddha und der chineſiſche Kaiſer verſtanden werden. — [3]) yü-ki den Thron beſteigen, ma. ten-be baitalarangge, mo. toil-i kereklekü den höchſten (Platz) bedürfen, tib. phul-du byung-bar. — [4]) pao-tso Ratna-Thron, ma. boobai teku, mo. erdeni-yin sagurin, tib. rin po-chei gdan. — cheng-wei den Sitz gerade, eben machen, d. h. durch Einebnung des Geländes einen Platz für den Bau zurechtmachen, ma. tob oburengge, mo. tüb bolgahu, tib. drang-por byed-pa. — t'ien-jen shih = Sskr. nāyaka deva mānuśyānām, Leiter der Götter und Menſchen, ein Beiwort Shakyamunis, ma. abka niyalmai sefu, mo. tegri kümün-ü baksi, tib. lha-mii ston-pa. — [5]) Kurſivform neng „können", chuan „drehen". — liu-chung wörtlich die 6 Arten, ma. ninggun hacingga, mo. jirgugan dsüil-ten, tib. rigs-drug, ma. und mo. = die ſechsartigen.

Burhan-u tsoktu gaihamsiktu kütsün-dür jirgugan dsüil-ten-i dürgiregülün küdelgen cidahu-yin tula.

Sangs-rgyas-kyi dpal-ldan ngo-mtshar-bai stobs-kyis rigs-drug kun-nas 'ur-sgra 'byin-par sgul-nus-pas.

Da die Majeſtät und Wunderkraft des Buddha die 6 Arten des Bebens zu erregen vermag,

6 tang k'i-ch'u chuan wu-shang-fa-lun, chuan i-ts'ieh t'ien-jen so pu-neng chuan.

terei tuktan-i jai dele akô doroi kurdun-be forgošoro-de, eiten abka niyalmai forgošome muterakôngge-be forgošoro-de.

tegün-ü anghan-a ilanggui-a degere-ügei nom-un kürdün-i orcigulhui-dur, hamuk tegri kümün-ü orcigulun ülü cidahui-ji inu orcigulhui-dur.

dei-dang-por bla-na med-pai chos-'khor bsgyur-ba-la, lha-mi thams-ćad-kyis bsgyur mi-nus-pa-rnams bsgyur-skabs-su

als er zum erſten Male das Rad der unübertrefflichen Lehre in Drehung brachte und damit etwas drehte, was alle Götter und Menſchen zu drehen nicht vermögen,

7 tsê ti wei p'u-tung i ying-chih.

na uthai gubci aśśame acabuhabi.

gadsar darui bükün-e küdeljü neilegüldsükü.

sa-gźi thams-ćad sgul rgyu byung.

geriet die Erde daher in eine allgemeine Mitbewegung.

8 wei tao-ch'ang an-li chih k'ü ch'ang-chu pu-tung.

damu doroi falan toktobume ilibuha ba, da an-i bifi aśśarakô.

gaktsaku nom-un oron toktaksan-u baiguluksan gadsar. idsagur-un yosugar aju küdelkü ügei.

chos-gnas-su 'cha-bai sa-de tsam rang bźin ngang tshul-gyis ma-sgrul-'dug.

während einzig der Bodhimanda und der (dort) eingerichtete Platz unbewegt blieb wie vorher.

9 k'i-ti nai san-t'sien ta-ts'ien shih-kiai chih chung.

tere ba serengge. ilan minggan amba minggan jalan-i ba na-i dorgi.

tere gadsar kemekci. gurban minggan yeke minggan yirtintsü-yin gadsar oron-u dotoraki.

Hiermit ſind nicht die 6 Wege, die 6 Kreaturenarten gemeint, vielmehr die 6 Grade des Bebens, vgl. den jap. Trip. T'ao 36 p. 187b: die 3 kinetiſchen und 3 akuſtiſchen Erſcheinungen des Erdbebens. Ich verdanke dieſen Hinweis der Güte des Herrn Profeſſor Dr. F. W. K. Müller — tib. 'ur-sgra 'byin-bar sgul bewegen, ſodaß ein ſurrendes Geräuſch herauskommt. — [6]) wu-shang (die Lehre) über die nichts hinausgeht Skrt. anuttara; ma. jai dele akô, was dem Ausdruck der chineſiſchen Umgangsſprache 再高的沒有 tsai kao-ti mei-yu entſpricht, mo. ilanggui-a degere ügei, tib. bla-na med-pa. — [7]) Wörtlich: die Erde reagierte darauf, indem ſie durch und durch eine Bewegung machte. Nach der buddhiſtiſchen Überlieferung verurſachte der Griff des Buddha, mit dem er das Rad der Lehre wieder in Bewegung ſetzte, einen Ruck, der ſich durch die ganze Welt fortpflanzte und von allen Weſen verſpürt wurde. Man vergleiche dazu die altteſtamentliche Stelle: „Ich bewege den Himmel und die Erde, das Meer und das Trockne, wenn nun das Heil aller Völker erſcheint". Haggai II, 7. — [8]) Im Tib. haben wir eine Unterordnung „der auf dem heiligen Orte chos-gnas-su zurechtgemachte Platz".

sa-de ni stong-gsum-gyi stong-chen-pai 'jig-rten-gyi khams nang-gi bar.
Dieſer Platz befindet ſich in der Mitte der 3000 großen Chiliokosmen.
10 shang ki kin-lun hia ts'in ti-tsi.
dergi aisin kurdun-de sucunaha. fejergi na-i fere-de hafunaha.
degekśide altan kürdün-dür tulultsaksan. doorakśida gadsar-un irugar-tur nebtereksen.
steng-du gser-gyi 'khor-lor thugs-pa. 'og-tu sa-gźii mthar-phyin-pa.
Oben reicht er bis an das goldene Rad, unten ſtößt er auf den Grund der Erde.
11 kin-kang so-ch'eng, chou pai-yü pu.
wacir-i mutebuhe śurdeme ba tanggô okson funcembi.
wcir-yer bütüksen tohorim gadsar dsagun togatan alhum ülegüü bui.
rdo-rje-las grub-pai 'khor-yug-gi sa-cha gom-pa brgya phrag-gćig lhag tsam yod.
Er iſt aus Vadſchra verfertigt und zählt über 100 Schritt im Umfange.
12 ju Sü-mi chih yin yü sha-kiai örh lou k'i-ling.
uthai Sumir alin-i yonggan-i jalan-de śumci dosinafi dube funcehe adali.
darui Sümir agulan inu Barmanun yirtintsü-dür bütegegdejü orogat orkil tedüi üleksen adali.
dper-na rii rgyal-po rí-rab rdul-ćan 'jig-rten-gyi khams-na mar nub-tu źugs-nas spotsam gsal-por snang-ba lta-bu'o.
Er gleicht dem Sumeru, der in die Staubwelt vergraben iſt und (nur) mit ſeinem Gipfel hervorragt.
13 k'ü-lai chu Fo ping yü-tz'ĕ tso-örh ju kin-kang ting.
duleke jidere geren fucihi yooni ede tehei wacir toktohon-de dosiname ofi.
nökciksen ba irekü hamuk burhat tsüm egün-dür saguksagar wcir-diyan-dur oroldukci-yin tula.
'das-pa dang ma-'ongs-pai sangs-rgyas thams-ćad kyang 'di-la 'dug-bźin-du rdorje ting-nge 'dzin-la sñoms-par 'jug-pas-na.
Die vergangenen und künftigen Buddhas, alle gehen auf ihm ſitzend in das Vadſchra-Dhyāna ein.

---

[10]) kin-lun das goldene Rad. Hierunter iſt wohl die oberſte Schicht der Sinnenwelt zu verſtehen. Vgl. dazu Benjamin Bergmann, Nomadiſche Streifereien unter den Kalmüken, Riga 1802, Bd. III, S. 187. Ich verdanke den Hinweis auf dieſe Stelle des immer noch ſehr wertvollen Buches der Freundlichkeit des Herrn Prof. Dr. F. W. K. Müller. ma. aisin kurdun, mo. altan kürdün, tib. gser-gyi 'khor-lor. ti-tsi die Außenecke der Erde, ma. na-i fere der Grund und Boden d. E., mo. gadsar-un irugar daſſ., tib. sa-gźii mtha das Ende d. E. — [11]) Kurſivform ping „zuſammen", ting „beſtimmen" (Dhyāna). — kin-kang ting Vajra-Dhyāna, ma. wacir toktohon, mo. wcir diyan, tib. rdo-rje ting-nge-'dzin. Nach Eitel handbook of Chinese buddhism S. 159 vajrasamādhi ein Grad der Meditation, nach Koeppen Buddha I, S. 591 eine Art der Beſchauung „die alles zerſchneidende Diamantenekſtaſe, die der Bodhiſattva ausübt". — [12]) Kurſivformen yü Präpoſition, lou „hervorſcheinen". — sha-kiai Staubwelt, ma. yonggan-i jalan, tib. rdul-ćan 'jig-rten; das Mongoliſche bietet hier den buddhiſtiſchen Terminus Barman-un yirtintsü=Atom=Welt, Sskr. paramānu. — [13]) Kurſivformen kang „vajra", yen Finalpartikel.

14 i-shih ming kin-kang-tso yen.
tuttu wacir-i teku sehebi.
tein-kū wcir-tu sagurin kemetsükūi.
dei-phyir rdo-rjei gdan zer-ro.
Daher trägt er den Namen Vadſchra-Sitz.
15 Mo-kieh-t'o kuo Po-lo-ki shan sheng-tsi chang-ming, chu-fang sin-hiang.
Mag'ada gurun-i Barakgi alin-de enduringge songko gehun iletu bifi, geren baingge akdafi forokobi.
Mag'ada ulus-un Brak-i agulan-dur hutuktan-u mör ib ilerkei-e aju, hamuk dsük-ün gadsar-takin itegejü bisiredsükūi.
Ma-ga-dha yul-gyi brag-gi ri-por 'phags-lam mngon-du yod-de, yul-phyogs-kun-nas dad-mos śing-gus-pas bsten.
Als ſich auf dem Berge Prāgbodhi im Lande Magadha heilige Spuren fanden, hatte ſich alle Welt gläubig dorthin gewandt.
16 Fo mieh-tu hou tso yin pu-kien.
Fucihi nirwan-de dosika amala, teku burubufi saburakô oho turgunde.
Burhan nirwan boluksan hoina, sagurin büdegireget ülü üdsegdekū boluksan ucir-tur.
sangs-rgyas mya-ngan-las 'das-pai mjug-tu gdan-thib-por yal-nas mi snang-bar song.
Da nach dem Eingange des Buddha ins Nirvana der Thron verſunken und verſchwunden war,
17 chu-kuo wang nai i t'ung kuan-tzĕ-tsai siang, nan-pei piao-chih k'i-ch'u.
geren gurun-i wang-se, uthai teisun-i jirgame tuwara Fusa-i oren-be dobome, julergi amargi-de temgetu ilibufi ba-be ejehebi.

---

[14]) Statt kemetsükūi richtiger kemedsükūi. — [15]) Po-lo-ki, zu ergänzen ſind die Zeichen 菩提 p'u-t'i, iſt die Umſchreibung von Prāgbodhi, Name eines Berges, auf dem der Buddha verweilte, bevor er die bodhi erlangte. Das Tibetiſche hat ſich daraus die Etymologie Brak-gi ri Felſenberg gemacht, der das mongoliſche Brak-i agula und das Mandſchu Barakgi alin nachgebildet ſind. — sheng-tsi heilige Fußſpuren, ma. enduringge songko, mo. hutuktan-u mör „Spuren von Heiligen", tib. 'phags-lam. — chu-fang, tib. yul-phyogs-kun „alle Gegenden" ſteht für „die Bewohner aller Gegenden", ma. geren baingge, mo. hamuk dsük-ün gadsar-takin. — sin-hiang ſich vertrauensvoll hinwenden, ma. akdafi forokobi, mo. itegejü bisiredsükūi, tib. dad-mos śing-gus-pas bsten. — [16]) mieh-tu=Nirvāṇa-Übergang, ma. nirwan-de dosika Eintritt ins N., mo. nirwan boluksan N. geworden ſein, tib. mya-ngan-las 'das-pa aus dem Elend geſchieden ſein. Die Überleitung dieſes Satzes zum nächſten iſt im ma. und mo. durch die poſtponierten Konjunktionen turgunde bzw. ucir-tur angezeigt. — [17]) Kurſivform ch'u Platz. Kuan-tze-tsai kuan yin=Avalokiteśvara, ma. jirgame tuwara Fusa der gnädig blickende Bodhiſatva, mo. hat die alte lautliche Umſchreibung des Chineſiſchen übernommen Homsim Bodisatu, tib. spyan-ras gzigs dbang-phyug der Mächtige, Reiche, der mit dem Glanz des Auges ſieht. — piao chih k'i-ch'u (die Bilder) aufſtellend haben ſie den Platz bezeichnet, ma. temgetu ilibufi ba-be ejehebi (ſie) als Wahrzeichen aufrichtend haben ſie den Platz angemerkt, ebenſo mo. temdek boshagat... und tib. mtshan-rtags gtsugs-te.... — Zu der Stelle i... siang fügen die Überſetzungsſprachen ein Verbum „opfern" in Gerundialform hinzu, das hier wohl den Sinn hat: die Aufſtellung geſchah in feierlicher Weiſe, unter Opfern, ma. dobome, mo. takiju, tib. mchod-nas. —

olan ulus-un wang-ut hoolin-yer bütügeksen Homśim Bodisatu-yin dürsü śitügen-i takiju, emüne umara-dur temdek boshagat gadsar-i temdekledsükü,

de-nas yul-mang-poi rgyal-po-rnams-kyis gser-zangs-las bsgrubs-pai spyan-ras-gzigs dbang-phyug-gi sku-brñan mchod-nas lho-byang gñis-su mtshan rtags gtsugs-te brjed-byang byas-so.

So hatten die Könige der (betr.) Länder Bronzeſtandbilder des Avalokiteśvara im Norden und Süden als Wahrzeichen für den Platz aufgeſtellt.

18 k'üeh-hou yu fang fou-t'u chih chih, fan-kin wei tso i-pien kung-yang.

amala geli subargan-i durun-be dursuleme aisin-i hungkereme teku arafi, jukteme dobohobi.

hoina basa subargan-u dürim-i dürimlen altan-yer cithuju sagurin üiletdüget tabiklan takidsuhui.

dus phyi mar yang mchod-rten-gyi gzugs-brñan brtsams-te gser-gyi blug-mai gdan bźings śing mchod-gnas byas-so.

und danach noch nach der Form eines Stupa einen Thron in Gold gegoſſen, um an ihm zu opfern.

19 p'ing-t'ai t'ê-k'i, chou-tsa yen-tsing, siang tao-ch'ang kuang-lun chih so-ki yeh.

necin karan-i den colgoroko śurdeme ba-i ambalinggô bolgo ohongge, doroi falan-i golmin onco ten-de isinaha-be dursulehebi.

tübsin karatsa öndür getüidüksen tohorim gadsar-un jibhulang-du arigun boluksan anu, nom-un oron-u urtu örgün toil-dur kürüksen-i dürsüledsükü.

ri-poi sñoms thog mtho-bar 'phags-pa 'khor-yug-gi sa-cha brjid-cing gtsang-bar gyur-pa ni, chos-gnas-kyi yangs-śing rgya-chei pul-du byung-bai dpe-gzung.

Das ſteile Emporſtreben der flachen Terraſſen und die erhabene Reinheit der Umgebung (ganzen Anlage) waren ein Bild dafür, daß der Umkreis des Bodhimanda das non plus ultra bedeutete.

20 wu-t'a yüeh-chih, ko kü pao-siang, siang Fo-chih pien sze-yü örh ch'ang i-chih chung-tso yeh.

---

[18]) k'üeh-hou iſt zeitlich zu verſtehen, tib. dus-phyi-mar. — i-t'ung aus Kupfer, ma. teisun-i, mo. hoolin-yer aus Bronze, tib. gser-gzangs. — [19]) Kurſivform yen ſtreng, t'ai Terraſſe, ma. karan, mo. karatsa, tib. ri. Das Zeichen siang für 象 Bild hat hier den Wert eines faktitiven Verbs „ein Bild darſtellen für ...", ma. -be dursulehebi, mo. -i dürsüledsükü, tib. -i dpe gzung. — kuang-lun, Umfang: kuang iſt der Durchmeſſer von Oſt und Weſt, lun der von Nord nach Süd; ma. golmin onco Länge und Breite, mo. urtu örgün (= örgüü) Länge und Höhe, tib. yangs-śing rgya-che. — so-ki ein verbum factitivum mit vorausgehendem Relativobjekt. ki = das Höchſte, so-ki was er zum Höchſten macht, als Höchſtes darſtellt = die Unermeßlichkeit, welche er (der Bodhimanda) darſtellt, ma. ten-de isinaha mo. toil-dur kürüksen, tib. pul-du byung-ba „an das (denkbar) Höchſte heranreichen". — [20]) yüeh bezieht ſich auf die 5 heiligen Berge Chinas, deren Eigenheit in ihrem (ſteilen) Aufragen aus der Ebene liegt. ma. colgo, mo. hairahan = Gipfel. Das tib. bezieht ſich ſeinerſeits auf den Meru-Berg: lhun-po ltar. — Das Zeichen örh (ch'ang) gibt eine adverſative Bedeutung, die in den Überſetzungen durch beſondere Adverbien „doch" ausgedrückt wird: ma. kemuni, mo mün kü, tib. kyan-slar. —

sunja subargan colgon-i gese colgoropi, teisu teisu ferguwecuke arbun yongkiyahangge, Fucihi-i duin dere-be śurdeme akônafi, kemuni dulimbai teku-de nikeme tehe-be dursulehebi.

tabun subargan anu hairahan metû getürgei bolugat, tos tos gaihamsiktu dürsû tegüsüksen anu, Burhan-u dürben dsük-i tügemel küitset keget, mün kû dumdatu sagurin-dur situju saguksan-i dürsüledsükûi.

mchod-rten lnga-po lhun-po-ltar 'phags-nas so-sor gzugs-brñan ngo-mtshar-bai mtshan dang ldan-pa ni, sangs-rgyas-kyis phyogs-bźir khyab-tu chos-spyod mdzad kyang-slar gdan-dubs-su brten-nas 'dug-pai dpe-gzung.

Fünf Pagoden ragten ſteil wie die 5 heiligen Berge empor, jede einzelne hingeſtellt in glänzender Ausführung, ein Bild dafür, daß der Buddha die 4 Weltecken alle beſucht und doch immer an den mittleren Thron ſich gehalten und dort verweilt hat.

21 si-yû liu-chuan, chung-t'u hi-yu.

ere wargi jecen-i bade śurdeme ulanduhangge dulimbai gurun-de daci akô bihe.

ene anu baragun kidsagar-un gadsar-a tügemel ulamjilaksan anu bui, dumdatu ulus-tur idsagur-etse ügei bülüge.

'di yang nub-phyogs sa-mtha kun-tu rgyun-par brgyud-pa yin-gśis, sngon-nas bdag ćag-gi yul-dbus-su med-la.

(Dieſe Art Anlage) hat ſich in den weſtlichen Grenzländern überall verbreitet, war aber in China (bisher) nicht vorhanden.

22 K'ien-lung shih-yu-san nien si-seng feng i ju kung.

Abkai Wehiyehe-i juwan ilaci aniya Tanggôt lama gajifi jafahabi.

Tegri-yin Tetküksen-ü arban gurbadugar on Tanggut blama abcu irejü ergün baridsuhui.

Chen-Lung gnam lo bću-gsum-par Bod-kyi bla-ma dpe-'di 'bul-rten bteg-pa yin.

Im 13. Jahre Kienlung überreichte ſie mir ein tangutiſcher Lama als Geſchenk.

---

[21]) Kurſivformen yü „Grenzland", chuan „überliefern". — Das Subjekt iſt in den Überſetzungen durch ein ſubſtantiviſch geſtelltes Demonſtrativpronomen ausgedrückt, mo. ene anu, tib. 'di yang. Unter si-yü kann hier nicht Turkiſtan, ſondern nur Tibet verſtanden ſein, ma. wargi jecen-i ba, mo. baragun kidsagar-un gadsar, tib. nub-phyogs sa-mtha weſtliche Grenzländer. — hi „ſelten" ſteht euphemiſtiſch für 未 wei „noch nie", ma. daci akô(bihe), mo. idsagur-etse ügei bülüge, tib. sngon-nas ... med vorher noch nie dageweſen. — chung-t'u (China) Mittelland, ma. dulimbai gurun, mo. dumdatu ulus, tib. yul-dbus. Das Tibetiſche allein ſetzt noch eine Beſtimmung bdag-gi voraus „unſer" Mittelland (China). Das bekannte Fünfpagodenkloſter Wuŧ'aśſź bei Peking, erbaut 1473 [vgl. Boerſchmann l. c. Bild 7) wird verſchwiegen. — [22]) Das Jahr iſt 1748. — Die Regierungsdeviſe K'ien-lung „Erhabenheit des Himmels", ma. Abkai wehiyehe, mo. Tegri-yin tetküksen, tib. hier umſchrieben Chen-lung, unten bei der Datierung überſetzt Gnam-skyong. — si-seng ein Mönch aus dem Weſten, ma. Tanggôt lama, mo. Tanggut blama ein tangutiſcher (= tibetiſcher) Lama, tib. Bod-kyi bla-ma ein tibetiſcher Lama. — Daß es ſich um die Überreichung eines Modells handelt, kommt nur in der tibetiſchen Überſetzung zum Ausdruck: dpe-'di „ein ſolches Muſter".

23 yüan ming so-szĕ, tsiu Pi-yün-szĕ, ju-shih kien-tsao, ch'ih-ts'un yin-shen.
tuttu baita-de afaha urse-de afabufi uthai Niowanggiyan Tugingge juktehen-i bade durun-i songkoi juśuru jurhun-i miyalime kemneme weilebufi.
tein-kü kerek-tür urulduksan arat-tur tusiyan ökcü, darui Küke Egületü süme-yin gadsar-tur dürim-ün yosugar tohoi imagu-ber ülijü kemjiyelen üiletgeget.
dei-phyir don dag dbye-'byed byed mkhan-rnams-la gtad-nas, Sprin-Sngon ćan lha-khang-gi sa-char dpe-dei-tshul-bźin khru-tshon-gyis tshad-mar 'jal-nas bźengs bćug-la.
Darauf habe ich Fachleute angewieſen, in Anlehnung an das Kloſter der Smaragd-Wolken den Bau nach dem Plane auszuführen, unter genauer Übertragung nach Fuß und Zoll.
24 kao-kuang kü tsu, i t'ung ti-yung, wang ni t'ien-yu.
den amba yooni yongkiyafi arbun na-ci tucinjihe, muru abka-de saraśaha adali ofi.
ütter yeke bürin-e tegüscü aburi anu gadsar-etse garcu ireksen keb inu oktargui-dur delgeksen-lüge adali-yin tula.
mthon-ćing rgya-cher ldan-pai gzugs-ni sa-gźi-las thon-nas byung-ba dang, dbyibs-ni nam-mkhar rnam-par rol-ba dang 'dra-bas.
In Höhe und Breite ſteht ſie (jetzt) fertig da, von Erſcheinung, gleichſam als ſei ſie aus der Erde gequollen, von Anſehen als luſtwandele ſie am Himmel.
25 hien-kieh tsu-t'ing shih tsai yü-shih.
ne jalan-i Fucihi falan yala ede bikai.

---

[23]) Kurſivform tsiu „ſich hinbegeben" — so-sze ſind „Fachleute", die mit einer Sache zu tun haben 主其事, damit Beſcheid wiſſen, alſo hier Architekten für lamaiſtiſche Bauwerke. ma. baita-de afaha urse Leute, die mit der Sache betraut ſind, mo. kerek-tür urulduksan arat Leute, die ſich in einer Sache abmühen, wetteifern, tib. don-dag dbye 'byed byed mkhan-rnams — tsiu Pi-yün-szĕ wörtlich „ſich nach dem Pi-yün-„Kloſter zu begeben". — Pi-yün-szĕ, ma. Niowanggiyan tugingge juktehen, mo. Küke egületü süme, tib. Sprin-sngon-ćan lha-khang. — ju-shih kien-tsao (die) nach dem Modell bauten, ma. durun-i songkoi weilebufi, mo. dürim-ün yosugar üiletgeget, tib. dpe-dei tshul-bźin bźengs-bźug-la. — ch'ih-ts'un yin-shen nach Fuß und Zoll, d. h. ganz genau (mit dem Zirkel oder der Maßſchnur vom Modell) die Maße abnehmen yin und erweiternd auf den Bau übertragen shen. Dieſe beiden Verben ſind wiedergegeben durch ma. miyalime kemneme, mo. ülijü kemjiyelen tib. ts'ad-mar 'jal-nas „durch Maßübertragung". — [24]) Kurſivformen tsu „genug", yu „wandeln" — kü-tsu „fix und fertig", ma. yooni yongkiyafi, mo. bürin-e tegüscü nachdem man ſie völlig fertiggeſtellt hatte. — Dem Zeichen 勢 i Geſchicklichkeit, hier wohl für 勢 shi äußere Erſcheinung, ma. arbun, mo. aburi, tib. gzugs entſpricht vier Stellen weiter das Zeichen wang hinaufſehen: wenn man daran hinaufſieht, ma. muru, mo. keb, tib. dbyibs „von Anſehen". — Auch die beiden Zeichen t'ung und ni (= 相 似 gleichen) entſprechen ſich in der Bedeutung ſowie im grammatiſchen Wert „gleichſam wie", ma. mo. adali, tib. 'dra-ba als Poſtpoſitionen. — ti und t'ien ſtehen adverbial. ma. na-ci und abka-de, mo. gadsar-etse und oktargui-dur, tib. sa-gźi-las und nam-mkar. — yu luſtwandeln, ma. saraśambi, mo. delgekü ſich ergehen, tib. rol-ba ſich erfreuen. D. h. der ſtolze Bau ſteht da wie aus der Erde herausgewachſen, er ragt auf, als wolle er ſich in den Himmel erheben, mit Uhlands Worten aus dem „Schloß am Meer" „ſtreben und ſteigen". — [25]) hien-kieh iſt das Bhadra-Kalpa, das Kalpa der Weiſen, Tugendhaften. So wird das zweite Zeitalter in der Viererreihe bezeichnet, in dem ſich die Welt im dauernden Zuſtande der Exiſtenz befindet. Die Überſetzungsſprachen ſchreiben dafür „Das gegenwärtige Zeitalter" (das iſt ein ſolches zweites Kalpa), ma. ne

edüge yirtintsü-yin Burhan-u oron üneger egün-dür bui bolai.
da-ltai dus-su sangs-rgyas-kyi dkyil-'khor nges-par 'di-kar gnas-pa lags.
So befindet ſich der Palaſt des Buddha der gegenwärtigen Welt in Wahrheit an dieſem Platze.
26 fu t'a-miao chih shê lei i ts'ang shê-li ch'ih-fa wei kuo-k'ü ch'ung-fêng ti örh.
subargan juktehen-be ilibuhangge, amba dulin śaril weihe funiyehe-be asarame ineku jihe Fucihi-be wesihuleme doboro ba oburengge.
subargan süme-ji baiguluksan anu, yeke olanggui-a śaril śidün üsün-i hataklaju mün kü tegüncilen ireksen Burhan-i tegetcilen takihu oron bolgahu anu mün.
mchod-rten lha-khang-bźengs-pa ni, che-longs ring-bsrel dang tshems dpu skra-byin rten sogs bsdus-nas kyang bde-bźin gśegs-pa-la bsñen bkur dang mchod gnas byas-la.
Nun hat die Errichtung einer Pagode und eines Tempels im allgemeinen nur (den Zweck), einen Ort abzugeben, an dem man Śarīras, Zähne und Haare aufbewahrt und dem Tathāgata Opfer darbringt.
27 tz'ĕ-tso tu piao fa-wang yü-shih chih ch'u wei-tê tsun-sheng jo-shih, k'i ling-i hien-chu.
ere teku cohome nomun-i han-i jalan-be dasara tuktan fon-i horon erdemu wesihun arbungga uttu ferguwecuke galbingga, gehun iletulehe babe temgetulehe-be dahame.

---

jalan, mo. edüge yirtintsü, tib. da-ltai dus. — Das Zeichen tsu, ſonſt bekannt zur Bezeichnung der 36 Patriarchen, ſteht für den Buddha ſelbſt, ma. ſteht Fucihi, mo. Burhan, tib. sangs-rgyas — t'ing „die Halle" iſt wiedergegeben durch ma. falan Opferplatz, mo. ein einfaches oron Platz, tib. dkyil-'khor der mittlere Kreis d. i. Machtbereich eines Gottes: die Machtſphäre des Buddha hat ſich hierauf (auf dieſer Pagode) niedergelaſſen. — [26]) Kurſivformen ts'ang „verbergen", shê „Hütte" (śarira), — lei adverbial „in der Regel", ma. amba dulin, mo. yeke olanggui-a, tib. che-longs (durch dieſe Stelle würde die bei Jäſchke S. 160 als zweifelhaft aufgeführte, dem Tibet. Deutſchen Wb. von J. J. Schmidt entnommene Überſetzung „hauptſächlich" (chiefly) für che-longs belegt ſein). Das Zeichen wei muß wohl im fallenden Tone zu verſtehen ſein, würde alsdann der tibetiſchen Poſtpoſition la hinter de-bźin gśegs-pa entſprechen, nicht aber dem ma. oburengge, mo. bolgahu. Dieſe Verben der Bedeutung „machen, darſtellen" müßten ſich vielmehr auf das Zeichen i hinter lei beziehen. — kuo-ch'ü der Dahingegangene, das Epitheton des Buddha = Tathāgāta, vgl. ob. Satz 13. — [27]) Kurſivformen sheng ſiegen, jo gleichwie — tu für ſich allein, im beſonderen, eigens, ma. cohome, mo. tsohom, tib. ched-du. — piao „iſt ein Zeichen für . . .", ma. temgetulehe, mo. temdekleksen, tib. mtshan-par byas-pa hat dargetan. — fa-wang hier als Epitheton des Buddha, wie oben in Satz 2. — yü-shih die Welt regieren = ma. jalan-be dasara, mo. yirtintsü-dekin-i dsasahu, tib. 'jig-rten-pa-la kha-lo bsgyur-ba die auf der Welt befindlichen (Weſen) regieren, kha-lo bsgyur-ba wörtlich „den Bug eines Schiffes drehen", ſteuern, Jäſchke S. 37. — Zur Konſtruktion von wei bis zum Satzende wäre zu bemerken: wei-tê Macht und Tugend (ſubſtantiviſch), ma. horon erdemü, mo. tsok erdem, tib. dpal-yon; tsun-sheng erhaben und ausgezeichnet (adjektiviſch und zwar prädikativ), ma. wesihun arbungga (ſtattlich), mo. degedü belgetü dsokiyal hoch und ausgezeichnet eingerichtet (das hier zugefügte Wort dsokiyal deutet auf die Überſetzung aus dem Tibetiſchen, dang-ldan), tib. dam-pai mtshan-ma dang-ldan-pa mit hohen Zeichen verſehen. Hier im Tib. iſt dieſe Beſtimmung nicht prädikativ, ſondern attributiv zu den vorausgehenden Subſtantiven dpal-yon zu verſtehen. Dasſelbe müßte für das Mong. gelten, wenn der Text ſich auch hier der tib. Grammatik einfügen will. — jo-shih k'i ling-i hien-chu ſo (wie) wunderbar und einzig-

ene sagurin tsohom nom-un hagan-u yirtintsŭ-dekin-i dsasahu anghan-u tsak-un tsok erdem degedŭ belgetŭ dsokiyal eimŭ gaihamsiktu habiltu ib ilereksen oron-i temdekleksen-ŭ tulada.

gdan 'di yang chos-kyi rgyal-poi ched-du 'jig-rten-pa-la kha-lo bsgyur-bai dus dang-poi dpal yon dam-pai mtshan-ma dang ldan-pa 'di-lta-bui ngo-mtshar-bai rlabs-chen mngon-sum gsal-bai gnas-mtshan-par byas-par brten.

Dieſer Thron (aber) iſt für ſich eine Kundgebung, wie göttlich wunderbar und glänzend erleuchtet die erhabene und unübertroffene Majeſtät und Tugend des Geſetzeskönigs war zur der erſten Zeit ſeiner Weltregierung.

28 tsiang jen t'ien chan-yang, huang ju Fo jih-chih fang chung örh.

ereci niyalma abka-i hargaśame tuwarangge, Fucihi śun-i tob dulimbade bisire adali.

egŭntse kümŭn tegri bŭkŭde-yin baragalaga haragaldsahu anu, ilaguksan naran-u tŭb dumda-dur bŭkŭi adali.

'di phyin chad lha-mi kun-gyi re-ltos 'cha'-bar, rgyal-bai ñi-ma nam-gung-la gnas-pa lta-bu-ste.

Wenn ſpäter Götter und Menſchen an ihm emporſehen, wird es (ihnen) ſein, als ob der Buddha ſich in dem genauen Mittelpunkt der Sonne befinde,

29 shen-li chih so kia-ch'ih, ku yu li-kieh pu-k'ing-chê.

ferguwecuke hôsun-i aisilame tuwakiyaburengge yargiyan-i jalan jalan efujerakô.

gaihamśiktu kŭtsŭber tusalan sakigulhu anu. üneger üye kürtele ebderel-ügei bolhu bolai.

rmad-du byung-bai stobs-dag-gis phan-bdei sgo-nas yongs-su skyong-ba ni, nges-par skye-źing skye-bar ñams-par 'gyur-med.

ſodaß die Heilswirkung, die von ſeiner Wunderkraft gewährt wird, wahrlich auf viele Kalpas hinaus nicht vernichtet werden kann.

---

artig, klar und offenbar, ma. uttu ferguwecuke galbingga, gehun iletulehe ba, mo. eimŭ gaihamsiktu habiltu (= hubiltu?) ib ilereksen oron, tib. 'di-lta-bui ngo-mtshar-bai rlabs-chen mngon-sum gsal-bai gnas eine ſo wunderbare höchſte (flutengroß) Offenbarung und Klarheit. Das Subſtantiv „Ort" ba, oron, gnas dient hier zur Bildung von Abſtrakten „Klarheit". Im Mongol. iſt die zweite Verbindung durch die Verſtärkungsſilbe ib zu ilereksen gebildet. — [28]) Kurſivform tsiang ſpäter ma. ereci, mo. egŭntse, tib. 'di-phyin-chad. — jen-t'ien chan-yang Menſchen und Götter (devas) blicken zu ihm empor. Im Tib. iſt den Subſtantiven ein Attribut „alle" kun angefügt worden, das von da aus ins Mongoliſche übergegangen iſt mit bŭkŭde, nach tib. Grammatik nachgeſtellt; das Verb chan-yang aufblicken iſt im tib. durch re-ltos 'cha'-ba hoffnungsvoll anſehen (= re-źin ltos-pa) und Gelübde machen = ((yi)-dam 'cha'-ba). — huang-ju es ſcheint ihnen (flimmert ihnen vor den Augen) als ob, ma. mo. adali, tib. lta-bu es iſt gleich als ob. — Buddha, Fo, ma. Fucihi iſt im Tib. durch das Epitheton rgyal-ba der Siegreiche (Skrt. jina) wiedergegeben, ins Mongoliſche überſetzt durch ilaguksan. — [29]) Kurſivform kieh „Kalpa". — shen-li Götterkraft, tib. rmad-du byung-bai stobs-dag die (als) Wunder-(hervorgekommenen) Kräfte. — kia-ch'ih Heilswirkung (Gewährung des Heils durch den Buddha kia und ſeine Entgegennahme ch'ih), tib. phan-bdei sgo-nas yongs-su skyong-ba allgemeiner Schutz vermittels Heil und Segen (der durch des Buddha wunderbar offenbarte Kräfte erfolgt). — ku yu li-kieh pu-k'ing-chê daraus entſteht (gibt es) ſicher (ein Gut), das auf lange Kalpas hinaus nicht umgeſtürzt werden kann. ma. efujerakô ombikai, mo. ebderel-ügei bolhu bolai, tib. ñams-par 'gyur-med was nicht erſchöpft werden kann.

30 ch'eng tz'ĕ shan-kuo, yin pei-shu k'i yüan-k'i yün.
enteke sain karulan-be mutebume ofi, tuttu erei da deribun-be akômbume ejehebi.
ene metü sain üre-ji bütügekü-yin tula. tein kü egün-ü uk egüskel-i büritgen temdekledsükü.
'di 'drai 'bras-bzang 'grub-pai rkyen bskrun-pas na, dei don-du 'di-ñid-kyi rtsa-rgyukun rdzogs-su brjed-byang bris-pao.
Nachdem ein ſo ſegensreiches Werk vollbracht iſt, habe ich den Hergang davon aufgezeichnet.

II K'ien-lung sui-tsai ki-szĕ meng-tung yüeh ki-jih.
Abkai Wehiyehe sohon meihe aniya tuweri ujui biyai sain inenggi.
Tegri-yin Tetküksen śirakcin mogai jil ebül-ün terigün sara-yin sain edür.
Gnam-skyong-gi sa-sbrul loi dgun zla-ra-bai tshes bzang-la.
Regierung Kienlung, im cykliſchen Jahre der gelblichen Schlange (1749), an einem glücklichen Tage des X. Monats.

Zuſammengefaßte Überſetzung der Inſchrift.

Als in der Vorzeit der Buddha Tathāgata die wahre Erkenntnis in den einzelnen Stufen erwarb, hatte er, wie zweifellos feſtſteht, auf dem Bodhi-Sitz geſeſſen. Zwar ſind der Geſetzeskönig und der Menſchenkönig darin verſchieden, daß der eine noch in der Welt weilt, während der andere ſie ſchon verlaſſen hat. Aber in der Hinſicht, daß ſie eine erhabene Stelle einnehmen und auf den höchſten Platz Anſpruch haben, ſind ſie beide gleich. Daher war damals ein Ratna-Thron angelegt worden, um damit einen Sitz für den Lehrer der Devas und Menſchen zurechtzumachen. Die Macht und Wunderkraft des Buddha iſt imſtande, ſechs Gradſtufen des Erdbebens hervorzurufen, als er zum erſten Male das Rad der unübertrefflichen Lehre in Drehung brachte und damit etwas drehte, was alle Devas und Menſchen zu drehen nicht imſtande ſind, die Erde in einer allgemeinen Mitbewegung reagierte. Aber einzig und allein der heilige Ort und der dort eingerichtete Platz blieb unbeweglich wie vorher.

Dieſer Platz befindet ſich in der Mitte der 3000 großen Chiliokosmen. Nach oben reicht er bis an das goldene Rad, nach unten ſtößt er auf den Grund der Erde. Er iſt aus Vadjra

*) kuo Früchte, Vergeltung, ma. karulan Vergeltung, mo. üre, tib. 'bras Früchte, Werke (yin bedeutet die Taten, kuo die Vergeltung dafür), die Verbindung iſt aber yin-kuo Taten und Vergeltung. Hier ſteht das Zeichen yin mit kuo in keiner Verbindung, ſondern als einführende Konjunktion für 因 此 yin-tz'ĕ „daher", ma. - ofi. tuttu, mo. - tula, tein-kü, tib. dei don-du „in dieſem Sinne". Im Tib. iſt der Ausdruck etwas erweitert „in Anbetracht deſſen (dei don-du), daß die Gelegenheit (rkyen) für die Vollendung ('grub-pa) ſolcher ('di-'drai) guten Früchte ('bras-bzang) geſchaffen iſt (bskrun-na)". In dem Bau der Pagodenanlage liegt natürlich ein hohes religiöſes Verdienſt. — Das Zeichen pei iſt in den Überſetzungsſprachen adverbial ausgedrückt worden „vollſtändig", ma. akômbume, mo. büritgen, tib. rdzogs-su. — Der Schluß des Satzes würde nach dem Tibet. lauten: in dieſem Sinne (daher) habe ich den Hergang der Sache ſelbſt vollſtändig auf einer Inſchrift (brjed-byang) aufgezeichnet. — II) Kurſivform sui „Jahr". — ki-jih ein glückbringender Tag, ma. sain inenggi, mo. sain edür, tib. tshes-bzang(-la).

verfertigt und zählt über 100 Schritt im Umfange. Er gleicht dem Sumeruberge, der in die Atomschicht eingegraben ist und (nur) mit seinem Gipfel hervorragt. Die vergangenen Buddhas sind alle auf diesem Sitze in das Vadjra-Dhyāna eingegangen, und alle künftigen Buddhas werden es tun. Daher trägt er den Namen Vadjra-Thron.

Da sich auf dem Berge Prägbodhi im Lande Magadha heilige Fußspuren fanden, hatte alle Welt sich gläubig zur Anbetung dorthin gewandt (in der Meinung, dort sei der heilige Ort). Da nach dem Eingange des Buddha ins Nirwāna der Thron versunken und unsichtbar geworden war, so hatten die Fürsten der betreffenden Länder Bronzestandbilder des Avalokitesvara im Norden und Süden (des Platzes) als Kennzeichen aufgestellt und danach noch nach der Form eines Stupa einen Thron in Gold gegossen, um an ihm zu opfern.

Eine Terrasse hob sich überragend in die Höhe, und der Umkreis für die Umwandelung war von peinlichster Ordnung und Reinheit, ein Zeichen für die Unerreichbarkeit (an Ordnung und Reinheit) des Umwandelungskreises des Bodhimanda. Fünf Pagoden ragten wie unsere heiligen Berge steil empor, jede einzelne in kostbarer Ausführung, ein Bild dafür, daß die Buddhas nach den 4 Weltecken überallhin gegangen sind und sich doch stets an den Mittelthron als ihren eigentlichen Sitz gehalten haben.

Diese Art Anlage hatte sich in den Westländern überall verbreitet, war aber bisher in China noch nicht vertreten. Bis im 13. Jahre der Regierung Kienlung ein tibetischer Lama sie mir (im Modell oder Plan) als Geschenk überbrachte. Worauf ich Fachleute (Tempelarchitekten) beauftragt habe, am Kloster Pi-yün-sze unter genauer Übertragung der Maße den Plan auszubauen. Nachdem der Bau nun in Höhe und Breite fertig dasteht, von Aussehen, als sei er aus der Erde gequollen (wie aus einem Guß), zum Anschauen, als luftwandele er in den Himmeln, so haben wir jetzt wirklich hier an diesem Orte einen Palast für den Buddha unseres jetzigen Weltalters.

Die Errichtung einer Pagode und eines Tempels soll im allgemeinen nur einen Ort zur Aufbewahrung von Reliquien, Zähnen und Haaren (des Buddha) und zur Darbringung von Opfern für den Tathāgata abgeben. Aber dieser Thron ist etwas Besonderes. Er bedeutet an sich eine Kundgebung, wie wunderbar und unfaßlich die hehre unübertreffliche Majestät und Tugend des Gesetzeskönigs zu der Zeit war, als er zuerst die Welt leitete. Daher wird, wenn hinfort Menschen und Devas an dem Bau emporschauen, es ihnen scheinen, als säße der Buddha im Mittelpunkte der Sonne, sodaß die Heilswirkung, die durch die Wunderkraft (dieses Anblicks) gewährt wird, auf viele Geburten hinaus nicht zerstört werden kann.

Nachdem ich diese segenbringende Tat vollbracht habe, habe ich ihren Hergang genau aufgezeichnet.

Regierung Kienlung, im cyklischen Jahre „gelbliche Schlange" (1749),
an einem Tages des X. Monats.

Zu: Hänisch, Die viersprachige Gründungsinschrift des Klosters Pi-yün-sze

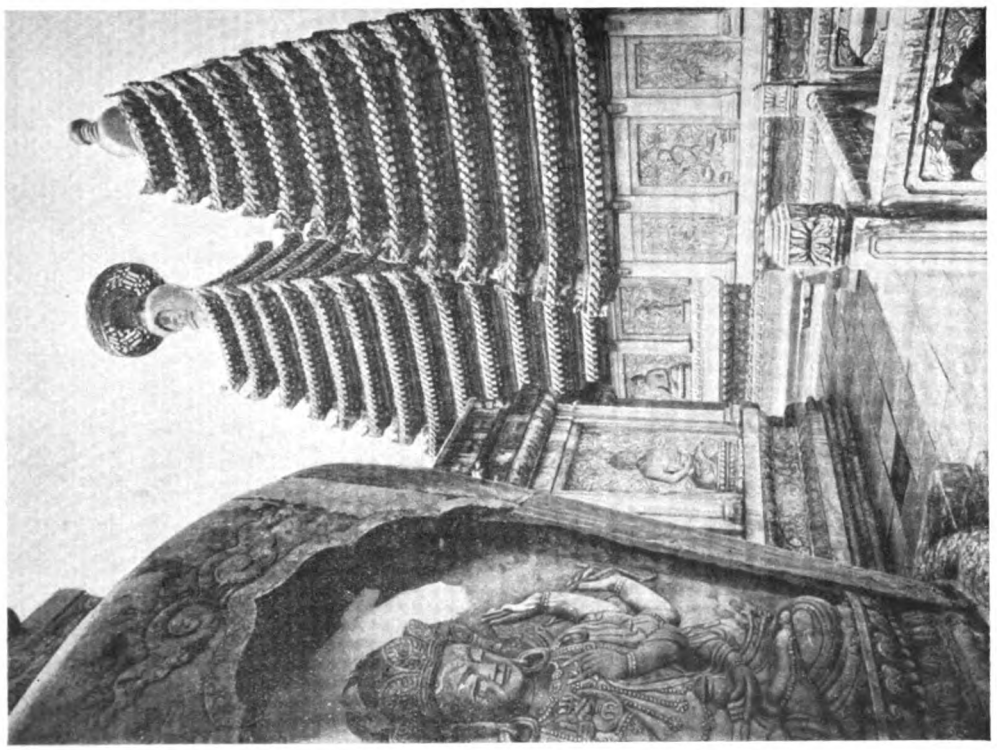


Abb. 2. Obere Plattform (Aufnahme Boerschmann).

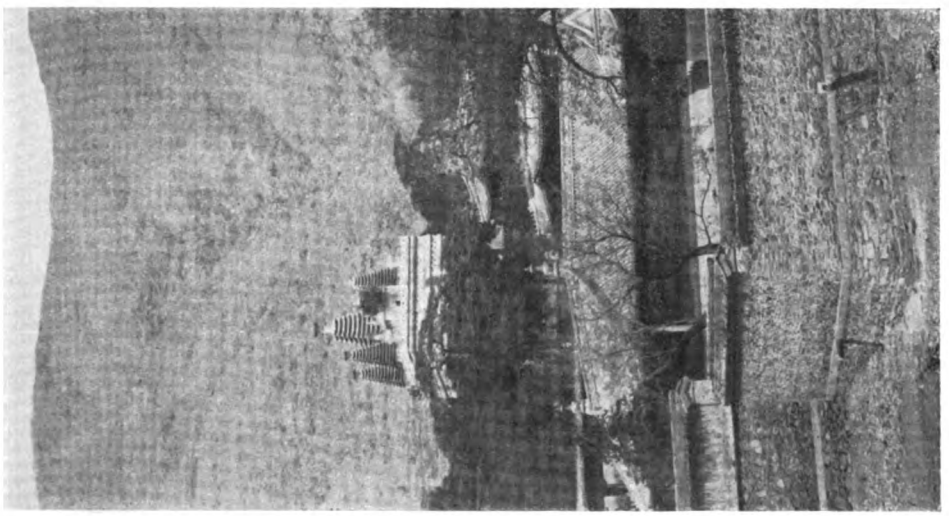
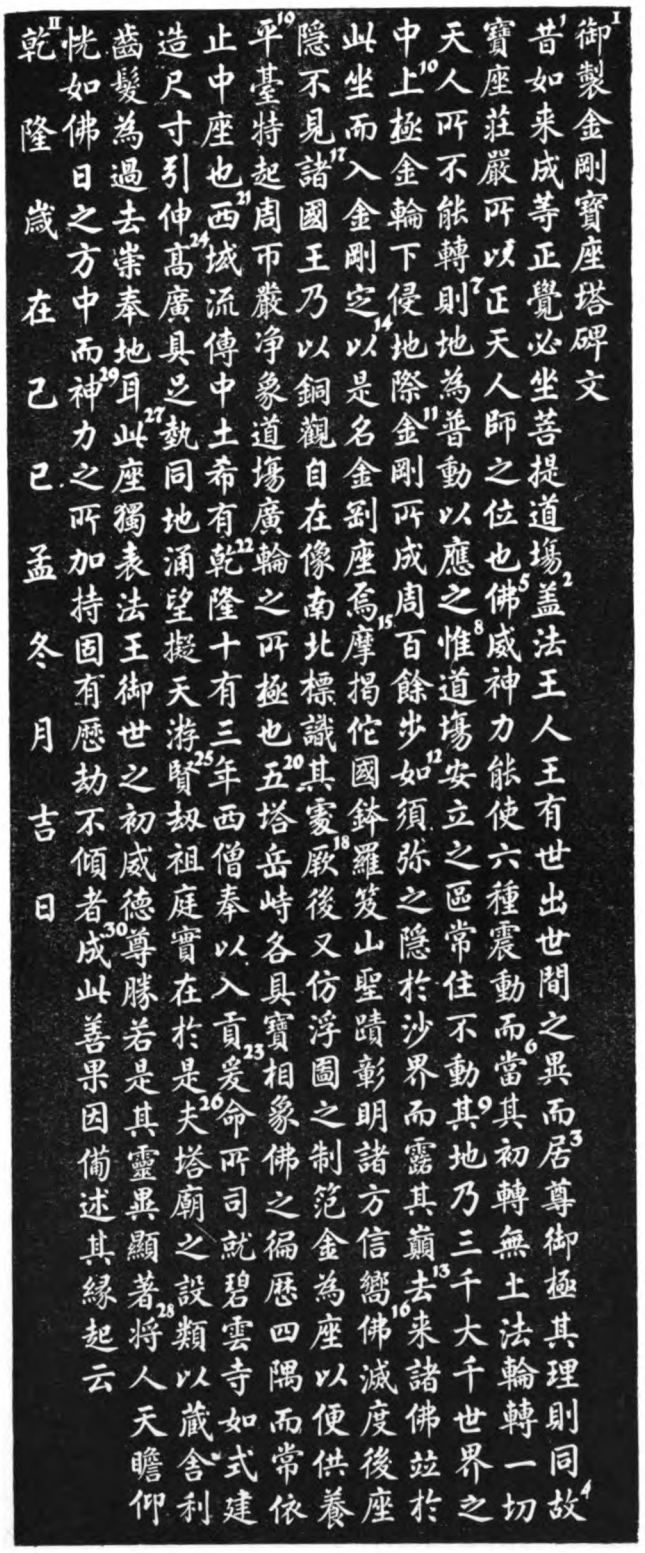


Abb. 1. Der Sünfturmbau im Kloster Pi-yün-sze. (Aufnahme Boerschmann).


御製金剛寶座塔碑文
昔如来成等正覺必坐菩提道場蓋法王人王有世出世間之異而居尊御極其理則同故
寶座莊嚴所以正天人師之位也佛威神力能使六種震動而當其初轉無土法輪轉一切
天人所不能轉則地為普動以應之惟道場安立之區常住不動其地乃三千大千世界之
中上極金輪下侵地際金剛所成周百餘步如須弥之隱於沙界而露其巔去来諸佛竝於
此坐而入金剛定以是名金剛座為摩揭陀國鉢羅笈山聖蹟彰明諸方信嚮佛滅度後座
隱不見諸國王乃以銅觀自在像南北標識其處厥後又仿浮圖之制範金為座以便供養
平臺特起周帀叢淨象道場廣輪之所極也五塔岳峙各具寶相象佛之徧歷四隅而常依
止中座也西域流傳中土希有乾隆十有三年西僧奉以入貢爰命所司就碧雲寺如式建
造尺寸引伸高廣具足執同地涌望擬天游賢劫祖庭實在於是夫塔廟之設類以藏舍利
齒髮為過去崇奉地耳此座獨表法王御世之初威德尊勝若是其靈異顯著將人天瞻仰
恍如佛日之方中而神力之所加持固有慿劫不傾者成此善果因備述其緣起云
乾隆歲在己巳孟冬月吉日

Zu: Hänisch, Die vierſprachige Gründungsinſchrift des Kloſters Pi-yün-ſze.

Abb. 3. Die chineſiſche Inſchrift im Kloſter Pi-yün-ſze von 1749.
(Maße des Schriftſpiegels 215/87 cm
nach Mitteilung von E. Boerſchmann.)

Notes on Rajput Painting.

By Ananda Coomaraswamy.

With 7 figures on 2 plates.

The contribution made by Dr. Hermann Goetz to the history of Rajput painting, in his „*Studien zur Rajputen-Malerei*" in this Zeitschrift, X, 1923, is doubly welcome: for it represents the first important addition to our knowledge since the publication of my „Rajput Painting" in 1916, and at the same time approaches the historical problem from a point of view neglected in my book, that of dating by means of costume. Dr. Goetz's discussion of the changes of fashion depending on the close relations existing between the Mughal and Rajput courts in the seventeenth century is extremely valuable.

I propose to refer here only to the great *Rāgmālā* series (examples reproduced in C. R. P.[1]) pls. I—III, C. P. pls. LXIII—LXVII, in Dr. Goetz's article, fig. 4, and here in figure 1); another series represented by single examples in the Museum of Fine Arts, Boston, and Fogg Art Museum, Cambridge (the former reproduced in C. R. P. pl. LXII, another example here in figure 2), and a third series represented by two examples in the Museum of Fine Arts, Boston (reproduced in C. P. pls. LXVIII and LXIX, one also here in figure 3). These series I refer to respectively as S 2, S 1 and S 3, as I have used these designations elsewhere in publishing the texts [2]).

In C. R. P. I argued mainly from the internal evidence of style and from comparison with *Rāgmālā* series of obviously later date (e. g. C. R. P. pls. XII and XIII, and British Museum, Mss. Or. Add. 26550 and Or. 2821, and many others in various collections), that S 2 should be placed about the middle of the sixteenth century. I am now prepared to regard S 1 as of late sixteenth and S 2 as of late sixteenth or very early seventeenth century date, i. e. about 1600, and S 3 as certainly not later than the middle of the seventeenth century. I should like to make it clear that my suggestion of Orchā as a locus for S 2 was nothing but a suggestion: actually the nearest analogues are to be found in the playing cards of Bikaner (C. R. P. pl. LXXVII, a and b).

Dr. Hermann Goetz argues from details of costume, and the resemblance of facial angles to that of a portrait of Muḥammed Shāh (figure 6 in his article), that the series S 2 is not earlier than the beginning of the eighteenth century. I am not able to subscribe to this view. On the contrary, the costumes appear to me to bear the closest resemblance to those of the earlier part of the reign of Jahāngīr, and to

---

[1]) C. R. P.=Coomaraswamy, A. K., *Rajput Painting*. London, 1916. — C. P=.Coomaraswamy, A. K., *Portfolio of Indian Art* (in the Museum of Fine Arts, Boston). Cambridge, 1923. — [2]) A. K. Coomaraswamy, *Hindī Rāgmāla texts*, Journal of the American Oriental Society (in the press).

those represented in paintings of the Jamū school (C. R. P. pl. 29) which Dr. Goetz himself regards as of the Jahāngīr period. The rather small backward sloping turban is by no means rare in pictures of the Jahāngīr period, though it is true that in the latter part of the eighteenth century it comes into still more general use to the exclusion of other types. On the other hand, the wide short skirted frock coat of transparent muslin worn over colored trousers by most of the male figures in S 2 is highly characteristic of the Jahāngīr fashion, at any rate and especially in the case of the Rajput princes at the Mughal court, e. g., Raja Mān Singh, in British Museum Ms. Or. Add. 18801 (reproduced in Coomaraswamy, A. K., *Mughal Portraiture*, fig. 12, in *Orientalisches Archiv*, vol. 2) and in the portrait of Raja Sangrām, no. 14.670 in the Museum of Fine Arts, Boston. At a later period, more opaque or flowered or striped materials are used. Moreover, there appears in the *Rāgmālā* pictures, a peculiarity in the representation of the male figures which is highly characteristic of Mughal painting of the late Akbar and Jahāngīr periods and so far as I know never appears later. I allude to the representation of a shadow or stain upon the armpit: in the *Rāgmālā* pictures of S 2 this shadow is represented very summarily by a more or less circular area of grey dots or splashes, corresponding to the more careful armpit shading of actual Mughal portraits, such as the two last mentioned (Rājas Mān Singh and Sangrām), and of the *Rasikapriyā* ms. which Dr. Goetz regards as the only Rajput painting definitely of the Mughal period (I regard it as Rajput in subject and almost entirely Mughal in style).

Now as regards the female costume. It seems to me to be very closely related to that of certain Jamū pictures (C. R. P. pl. 29, etc.) which Dr. Goetz like myself assigns to the time of Jahāngīr. The most marked peculiarity of the costume in S 2, S 1 and S 3 is apparent in the abundant use of heavy black tassels, fastened to the armlets, girdle and other parts of the costume. Now these black tassels are also found in the *Rasikapriyā* pictures (of which the Museum of Fine Arts possesses a very large series): and I have seen them in other Mughal paintings unmistakably of the Akbar period. They are not found in the later *Rāgmālā* series. It seems to me, therefore, that the argument drawn from costume proves that the paintings in question date from about 1600, and can not, in any case, be later than the Jahāngīr period.

Further: I regard this series as stylistically early — not indeed primitive in the ultimate sense, but certainly the last stage of an older art which only in the eighteenth century and typically in Kāngrā developed into something quite new and different. In the *Rāgmālā* series, S 2 and S 1, the method of drawing is analytic: the form is built up of separate highly conventional elements and acquires its meaning only by the grouping of these elements. These are, moreover, essentially paintings, architecturally established by their color, for which the drawing, however brilliant, is merely a support. It is an art of the strongest possible convention. In later Rajput art, on the other hand, — both Rājasthānī and Pahāṛī, e. g. C. R. P. pls. XII and

XIII and LXII — the forms are built up by means of fully inflected outlines, and even if color is added, all essentials are established by the drawing itself; the color is far more delicate than before; and there is a very evident naturalism (as some would express it, the artists have returned to Nature). In all these respects, we can recognize the combined influence of modern feeling (we have to learn the language of the *Rāgmālā* series, that of the late Kāngṛā pictures explains itself), and of the influence of Mughal painting, with its realistic interests, precise observations and delicate tonalities. It is inconceivable that this development — one might better say revolution — could have taken place between the beginning and the end of the 18th century.

I may mention here that in some of the texts inscribed on S 2 and S 1 the poet names himself as Lachiman. I have not been able to trace a poet of this name: the language suggest Bundelkhand. The texts of S 3 are identical with those of British Museum Ms. Or. Add. 2821, and these are closely related to those of S 2 and S 1, but by no means identical with these. In another *Rāgmālā* series of later date (British Museum Ms. Or. Add. 26550), the poet names himself as Abhirāma: these texts are quite distinct from those already mentioned. As regards the pictures, there are some compositions which remain the same in almost all versions, and others of which variant or quite distinct versions appear.

I take this opportunity to illustrate a number of Rajput and other paintings, hitherto unpublished or little known, which are of value in connection with the present discussion. Figure 1 is from the *Rasikapriyā* series, datable about 1600. The dark shadow on Kṛṣṇa's armpit, and the black tassels on Rādhā's costume are clearly seen. Kṛṣṇa is wearing a crown: in other pictures of the same series, he wears the peacock crest, in others a turban. A turban had come into use already long before the 17th century: an allusion to the change from diadem or crown to turban occurs in Meyer's *Hindu tales* (*Ausgewählte Erzählungen* in *Māhāvāstri*, translated by Jacobi, London, 1909, p. 111) — „From that time on kings were invested with the turban; before this they were invested with the diadem." The Nepalese copper no. 17.2324 in the Museum of Fine Arts, Boston (Catalogue, Indian Collections, pt. II, p. 129), which may be of 16th century or later date, represents Kṛṣṇa with a crown and Rādhā with *coli* and skirt.

Figure 2 is from S 2. The points to be remarked are the transparent skirt of the muslin frock coat and the armpit shadow in the case of the male figure: and the black tassels of the female costume. It may be added that in S 2, as in the *Rasikapriyā* series we find both crowns and turbans in use. It is obvious that in any single picture we can not deduce anything regarding the date from the presence of the crown or turban. But series in which the turban alone appears, as is usually the case in Kāngrā, are likely to be later than those in which both forms of headdress are represented.

Figure 3 is from S 1, which I regard as a little earlier than S 2 and thus as of late sixteenth century date. It represents Bibhāsa Rāginī; the original is in the Fogg

Art Museum, Cambridge. The black tassels are again in evidence. I add a literal translation of the greater part of the text inscribed on the back of the picture, as an example of the fervent imagery of this impassioned literature in which the spiritual and sensual elements are inseparably interwoven:

Lachiman describes the form of Bibhāsa, like Urvasī or Rambhā,
Trembling with desire for the beloved, her body inclines towards the path of delight.
Her body glows with furnace heat, like a devotee, most intently centered on the thought of the beloved,
Sunk in the trance of considering the loved one, as the worm becomes the ichneumon.
Fighting a joyful battle with him by night, taking the pleasant spoils of the battle of love,
Drinking the nectar of his lips abundantly, all the burning fire of her desire is assuaged.
And when the dolphin banner of Love has been honored in many ways, the morning dawns and it grows cool.
Now is Bibhāsa wearied out, sweet sleep takes hold upon the bed.
Lo the golden body in its fulness of power, and to what may be likened the turban upon the dark head?
The head snake (braid) adorned like reins, with bright seedpearls enchanting the heart.
The girdle swings upon her waist, and even the Lord of Love (Kāmadeva) is abashed at the sight of such beauty.

Dohā:

The whole night passed away in love's delights, and enjoying of amorous dalliance.
United on the bed, Bibhāsa sleeps.

Figure 4 is from S 3 and represents Madhu Madhavī Rāginī. The text in literal translation reads:

Madhu-mādhavī a woman that is a treasury of beauty,
wearing a green garment over all her body,
Many kinds of jewels adorn her limbs,
whom to behold, a myriad sages pale and faint.
Coming from the palace she stands in the garden;
heavy black clouds are gathering joyfully,
The sweet, sweet rumbling of thunder is heard,
flashes of lightning light up the sky,
Birds are sporting with merry notes,
the princess, seeing (all this beauty) stands there delighted.

Fig. 1. Illustration to the Rasikapriyā of Kaśava Dās. Mughal-Rajput, about 1600. Museum of Fine arts, Boston.

Fig. 2. Lalita Rāginī. Rājasthānī, about 1600. Museum of Fine arts, Boston.

Fig. 3. Bibhāsa Rāginī. Rājasthānī, late 16th century. Fogg art Museum, Cambridge, Mass.

Zu: Coomaraswamy, Notes on Rajput Painting

Fig. 5. Jahāngīr's embassy at the court of Shāh ʿAbbas. By Bishndās, abt. 1618. Museum of Fine arts, Boston.

Fig. 7. Krsna visiting Rādhā. Rājasthānī, abt. 1693. Museum of Fine arts, Boston.

Fig. 6. Rāja Mān Singh. Mughal, 17th century. Museum of Fine arts, Boston.

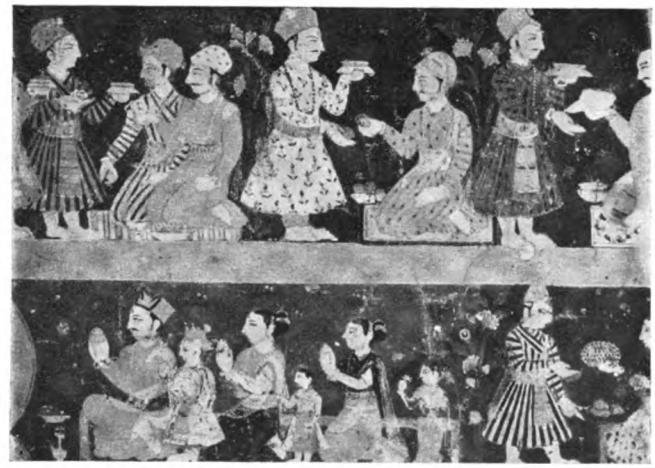


Fig. 8. Part of a Nepalese painting on cotton (Kapisa and Pindapātra avadanas). Abt. 1716. Museum of Fine arts, Boston.

UNIV OF MICH

Dohā:

Her body like an open flower for the meeting with her lover,
she stands entranced,
Dreaming of her lord's embrace, there is bliss in her heart.

Figure 5 is from the (Mughal) picture by Bishndās representing Jahāngīr's ambassador Khān ʿĀlam and the latter's servant in the presence of Shāh ʿAbbās and his courtiers. Both Indians are wearing the low receding turban.

Figure 6, also a Mughal work, represents, most likely, Rāja Mān Singh, in any case a Rajput nobleman at the court of Akbar or Jahāngīr. The armpit shadow is distinguishable but partly effaced.

Figure 7 is from a Rājasthānī (Jaipur?) painting of a Kṛṣṇa scene, very unusual in being signed and dated *ʿAmal Nathū sambat* 1751, as the work of Nathū, Sambat 1751, i. e. 1693.

Figure 8 is part of a Nepalese painting illustrating the *Kapisa* and *Piṇḍapatra Avadānas*, and dated equivalent to A. D. 1716. The flowered or striped material of the coats is characteristic of late 17th and early 18th century fashions. I take advantage of this opportunity to mention that I now believe the original of C. R. P. pl. XVI to be of Nepalese origin.

Gedichte von Tu Fu.

Übersetzt von E. von Zach[1]).

65. 陪王使君 usw. Am letzten Tage des ersten Monats in Begleitung des Präfekten von Lang-chou (Playfair[1] Nr. 4039) auf dem Strome fahrend; beim Pavillon der Familie Huang. (Zwei Gedichte.) (X 22).

I.

Die Berge dehnen sich aus, als wollten sie nicht enden,
Der Strom ist ruhig, als wollte er nicht fließen.
Kaum bemerke ich, daß die Blumen des Ufers wechseln,
Erst bei Prüfung sehe ich, daß Vögel dem Schiffe folgen.
Die Tänzerinnen zeigen viel rote Schminke;
Bei der Unterhaltung (mit ihnen) verwünsche ich meine weißen Haare.
Wenn du (o Präfekt) dich des Wanderers nicht liebevoll angenommen hättest,
Würde mich der heutige Festtag (letzter Tag des 1. Monats) noch trauriger stimmen.

II.

Ein Pfad zieht sich über den weichen goldführenden Sand hin,
Kein Mensch ist inmitten des grünen duftenden Grases zu sehen.
Über die Felder schweben Schmetterlinge,
Von dem Geländer am Ufer des Stromes beobachtet man die Mandarin-Enten.
Gegen Abend vermischen sich die Farben der Dünste und der Blüten,
Ein Wind erhebt sich, und die Kleider der Tänzerinnen duften.
Es bedarf der Töne der ungestümen Flöte nicht —
Der hinfällige Greis ist ohnehin leicht durch kummervolle Gedanken getroffen.

66. 傷春 Traurige Frühlingsgedanken. (Fünf Gedichte.) (X 22).

I.

Obwohl die Welt von Soldaten voll ist,
Nimmt der Glanz des Frühlings täglich von selbst zu.
Die westliche Hauptstadt ist der hundert Kämpfe müde,
Und der nördliche Kaiserpalast verläßt sich auf eine Schar Bösewichter.
Ich bin an der äußersten Grenze, dreitausend Meilen fern
Von den Freuden der heimatlichen Berge.

---

[1]) Vgl. O. Z. IX u. X (Alte Folge). E. v. Zach bittet in einem Briefe v. 28. I. 23 um eine Berichtigung zu dem Titel „Gedichte von Tu Fu" O. Z. Jhrg. IX 1/2 S. 1: das Wort „und" zwischen den chinesischen Zeichen ist zu streichen.

Der Kaiser, staubbedeckt und dem Morgentau ausgesetzt, flieht in Eile —
Wer sorgt derzeit für seine Bedürfnisse im kaiserlichen Nachtquartier?
Die Yin-Dynastie erreichte die Blüte früherer Herrscher von neuem [1]),
Die Chou-Dynastie verlegte die Insignien des alten Reiches (nach einer neuen Hauptstadt)[2])
Auf der Insel der Seligen (China) gibt es genug treue Staatsdiener,
Sie sollten sich vereinigen und alle dem Kaiser folgen!

Der Ausdruck 圖容 ist dem P'eiwênyünfu zufolge dem Liki entnommen, in diesem Klassiker aber nicht zu finden; wahrscheinlich liegt eine Verwechslung mit dem I-li vor.

II.

Seit Neujahr läßt die Amsel wieder ihren Sang ertönen,
Die alten Zweige bedecken sich mit neuen Blüten.
Der Himmel ist blau und der Wind rollt den Vorhang (meines Zimmers) auf,
Das Gras grünt, und die Frühlingswasser vereinigen sich im Teiche.
Einsam bin ich, und fern von dem kaiserlichen Heere,
Verlassen inmitten tausend schwerer Sorgen.
Das Schläfenhaar beginnt weiß zu werden,
Und die Tränen fließen von nun an reichlicher.
Ist nicht, keine Brüder zu haben,
Dasselbe wie von ihnen getrennt zu sein?
In Ssu-ch'uan's Bergen prangt der Frühling in friedlicher Pracht,
Nach Norden blicke ich unverwandt und bin von tiefer Unruhe ergriffen.

III.

Sonne und Mond kämpfen noch immer miteinander,
Und die Bahnen der Planeten sind wiederholt in Unordnung geraten.
Solange wertlose Günstlinge nicht hingerichtet sind —
Wie kann da eine Änderung der gefährlichen Lage erwartet werden?
Der Tron ist von Empörung bedroht,
Der Kaiser hat mit seinen Truppen die Hauptstadt verlassen.
Staub verdunkelt den kaiserlichen Weg,
Die Ältesten der Bevölkerung suchten vergebens den Himmelssohn zurückzuhalten.
In den Lagern des Kaisers und der Truppen herrscht Mangel,
Von den zum Empfang befohlenen Heerführern erscheinen nur wenige.
Viele der tüchtigen (Beamten) haben sich in das Privatleben zurückgezogen —
O möchte der Herrscher mit ihnen zusammen wieder kehren!

---

[1]) Vgl. Chavannes, Mém. hist. I 196 u. 285. — [2]) So erhofft Tufu jetzt eine entsprechende Besserung der Lage. —

IV.

Von neuem herrschen Unruhen in der Hauptstadt,
Man weiß noch nicht, ob die Nachrichten glaubwürdig sind.
Kürzlich wurde erzählt, der Herrscher wäre in Loyang,
Andere wieder lassen ihn nach Shensi zurückgekehrt sein.
Die kaiserliche Prinzessin klagte, als sie auf einem geraubten Pferde flüchten mußte;
Die kaiserlichen Konkubinen weinten, als sie den Wagen besteigen und die Residenz verlassen mußten.
Der Kaiser war im Ungewissen, ob er durch den Hsiao-kuan-Paß nach Norden
Oder gegen Osten nach dem blauen Meere ziehen sollte.
Darf ich der Vermutung Ausdruck verleihen, daß ihren gefährdeten Leib
Auch noch viele alte Minister in Sicherheit gebracht haben?
Gibt es denn keinen Hsi Shao (Giles B. D. Nr. 297) mehr,
Dessen Blut den staubbedeckten Wagen des Kaisers Hui-ti der Chin-Dynastie bespritzte?
屬車 vgl. Wên Hsüan Kap. 39_{14}, sind aber die Wagen des kaiserlichen Gefolges.

V.

Ich habe gehört, als der Kaiser zuerst nach Osten zog,
Waren besonders viele junge Rekruten im Heere.
Man konnte den verfaulten Reis der großen Speicher nicht verteilen,
Da warfen die Soldaten um die Wette die Waffen weg, mit denen sie so lange gekämpft hatten.
Tartarenhorden stiegen zur Throneshalle hinauf,
Und der Kaiser verließ mit den Prinzen die verbotene Stadt (durch welche der Yü-ho strömte).
Gibt es denn wirklich keine Helden mehr wie Tsu T'i und Liu K'un (Giles B. D. Nr. 2033 u. 1322; Pétillon S. 278), die mitten in der Nacht zu kriegerischen Tänzen aufstehen?
Und wer erinnert sich nicht an das patriotische Teifun-Lied des Han-Kaisers Kao-ti?
Inmitten der Frühlingspracht erheben sich die Leuchtfeuer des Krieges,
Der zurückgezogen lebende Gelehrte weint darüber im Grase.
Doch Herrscher und Minister werden von neuem der Tugend pflegen,
Und dann wird man wieder die Harmonie der Jahreszeiten schauen können.
Betr. 時和 vgl. Legge IV Prolegom. S. 64; harmonious seasons.

67. 自閬州 usw. Mit Frau und Kindern auf dem Wege von Lang-chou (Playfair[1] Nr. 4039) zurück nach den Bergen von Ssu-ch'uan. (Drei Gedichte.) (X 33).

Aufgeregt suche ich den zahlreichen Räubern zu entkommen,
Fern von der Heimat verbringe ich nun schon zehn Jahre;

Es ist mir nicht möglich gewesen, mich nach Süden (Hankow) zu wenden,
So ziehe ich wieder nach West-Ssu-ch'uan.
Da ich durch die Natur ermüdet bin, glänzt ihr Wasser für mich umsonst (d. h. ihre Schönheiten gehen eindruckslos an mir vorüber),
Meine Seele wird durch die wilde Bergeinsamkeit erschreckt.
Mein ganzes Leben ist ohne festen Halt,
Mit meiner ganzen Familie stehe ich voll Bangen an der Seite des Weges.

II.

Hohe Bäume werden durch den Sturm niedergebrochen,
Die einzuschlagenden Umwege verwirren meine Gedanken noch mehr.
Die Jacke trieft von der Feuchtigkeit der Bergluft,
Das Pferd wiehert, weil es grünes Gras zum Futter gefunden hat.
Der hängende Plankenweg ist schief um die Felsen herumgeführt;
Wo die Brücke weggerissen ist, müssen wir zurück und bahnen uns einen Weg durch die Schlucht.
Wann wird endlich der Tag kommen, da die Waffen ruhen?
Hin- und hergetrieben schäme ich mich vor meiner alten Gattin.
Unser Weg läßt uns abwechselnd bald im Offenen, bald im Dickicht wandeln,
Der Rauch menschlicher Ansiedlungen erscheint und verschwindet wieder.
Die Diener gebrauchen Schalltrompeten, um sich verständlich zu machen,
Die Kinder schreien in die Wolken hinein.
In's Rollen gebrachte Steine erschrecken die Berggeister,
Der gespannte Bogen bringt Affen und fliegende Hunde zu Falle.
Alles dies erregt nur allgemeine Freude und Lachen,
Als wollte es uns über die Anstrengungen der Reise trösten.

68. 破船 Das unbrauchbare Boot. (XI 4).

Mein ganzes Leben lang hängt mein Herz an Strom und Meer.
Seit jeher halte ich (für meine Reisen) ein flaches Boot bereit.
Wollte ich denn damit etwa nur auf dem klaren Bache
Vor dem Heckentore täglich herumfahren?
Ich bin (darauf) in überstürzter Eile vor dem Aufstande geflohen
Und denke nun in der Ferne an die weit entlegene alte Heimat.
Haben meine früheren Nachbarn sie auch schon verlassen?
(Im Geiste sehe ich) allein den wilden Bambus hoch emporgeschossen.
An die Wand dieses Bootes werde ich nicht wieder singend den Takt schlagen (d. h. darin werde ich nicht mehr fahren),
Denn schon seit dem Herbste liegt es begraben und zerfallen.

In der Höhe verfolge ich (mit meinen Blicken) den nach Westen ziehenden Vogel,
Hier unten schäme ich mich vor den nach Osten fließenden Wellen.
Das alte Boot kann ich wohl wieder ausgraben,
Ein neues ist auch leicht zu bekommen —
Was ich beklage, ist mein häufiges Zufluchtnehmenmüssen,
Denn auch im strohgedeckten Hause werde ich kaum noch lange verbleiben.

69. 營屋 Beabsichtigter Hausbau. (XII 1.)

Ich besitze einen Bambushain, der den Strom verbirgt,
Und der die heißesten Sommertage kühl erscheinen lassen kann.
Sein Schatten erstreckt sich weit in die Wassermassen hinein,
Seine Höhe reicht bis zum Rande der ziehenden Wolken.
Da ich stark vermute, daß Dämonen darin hausen,
So macht es mir nicht viel aus, wenn der Bambus gelichtet wird.
Nach Osten ist dann freie Aussicht,
Und Türen und Fenster (des neuen Hauses) können für die Dauer angebracht werden.
Schon sechs Jahre lang habe ich sie liebend gespart,
Heute morgen ließ ich die tausend Stämme fällen.
Ungewohnt erscheint nun die glänzende Sonne,
Und rauschend liegt der eilende Gießbach offen vor mir.
In der Strohhalle zu leben, hat keinen Reiz mehr für mich,
So bin ich auf den Gedanken verfallen, mir eine andere Hütte zu bauen.
Obwohl Gras und Schilf schon bereit liegen,
Warte ich nur, bis es mit meiner Hinfälligkeit etwas besser geworden.
Ich bin überrascht, daß meine Wünsche in Erfüllung gehen sollen!
Hier werde ich wieder imstande sein, mehr zu essen,
Und in der Ruhe, wenn kein Schall eines Beiles ertönt,
Die Freuden des Nichtstuns zu genießen.

Für 先然 in der viertletzten Zeile, das auch sonst bei Tufu vorkommt. (z B. XVII 43) weiß ich keine befriedigende Erklärung. Wahrscheinlich steht es für 洒然, Legge, Texts of Taoism II 74, alarmed.

70. 江邊星月 Mond und Sterne überm Strome (bei Kiangling). (Zwei Gedichte.) (XVIII 26.)

I.

Der plötzliche Regenschauer (Taoteking Kap. 23) hat die Herbstnacht geklärt:
Das Mondlicht läßt die Sterne heller erscheinen,
Die Milchstraße ist noch weißer als gewöhnlich,

Und das Flußufer noch deutlicher umrissen als sonst.
Den Dingen der Welt gegenüber werden die Perlenketten der Sterne zerrissen,
(Denn) längs des Himmelsgewölbes steigt die Mondscheibe auf.
Der kommende Glanz des Morgens läßt mich an die Sanduhr der Nachtwachen (längst vergangener Zeiten) denken,
Überdies formt sich der Tau zu Tropfen.

映 im 5. Verse wird ebenso wie 綠 im 6. Verse am besten als Proposition aufgefaßt, vgl. eine ähnliche Stelle VII 5.

II.

Wenn der Mond versinkt, spielt der Morgenwind mit dem Ankertau,
Wenn die Sterne verlöschen, hüllt sich das Schiff im Nebel.
Der Hahn kräht beim Wiedererscheinen der Morgenröte,
Der Reiher erhebt sich aus der hell werdenden Schlucht.
Wer hat wohl die Sterne so mannigfaltig angeordnet?
Wo ist der ferne Mond mir nicht erschienen?
Des Wandrers tiefes Leid ist noch nicht vorüber,
(Denn) am folgenden Abend beginnt es wieder von neuem.

歷 im 5. Verse steht hier für Sterne; dem Dichter hat der Anfang eines alten Gedichtes (龍丙行 vgl. *Yü-t'ai* Kap. I Bl. 9) vorgeschwebt: 天上向所有歷歷種白檢 Was ist am Himmel zu sehen? Mannigfaltig angeordnet sind die (zahllosen) Sterne. Diesen Vers hat Couvreur in seinem Dictionnaire classique wie folgt übersetzt: planter des ormes blancs en ligne!

悠悠 im 6. Verse geht auf eine Stelle in der Dichtung über den Mond (月賦 des Hsieh Chuang, Wên Hsüan Kap. XIII 14) zurück. Die richtige Deutung solcher Ausdrücke ist natürlich nur dem möglich, dem die klassischen Stellen (also hier das 古詩 und das 月賦) bekannt sind.

向處 im 6. Verse ist soviel als 處處, vgl. XIV 25: überall, wo ich auch hinkam. Der Mond ist gewissermaßen ein alter Freund, der an bessere Zeiten erinnert; daher der Kummer des fern von der Heimat Weilenden bei seinem Anblick.

71. 最能行 Hervorragendes Können. (XIII 4.)

Die Männer der Schluchten (von Ssu-ch'uan) haben die äußerste Geringschätzung für den Tod;
Nur wenige sind in den Ämtern, die meisten sind stets auf dem Wasser.
Die Mächtigen, die Geld haben, fahren auf großen Booten,
Die Armen suchen ihren Lebensunterhalt auf leichten Nußschalen.
Als kleine Knaben lernen sie nichts als das Lunyü,
Als Jünglinge schnüren sie ihr Bündel und folgen den Kaufleuten.

Mit schiefen Segeln und geneigten Rudern dringen sie in die Wogen ein;
An Wasserwirbeln vorüberstreifend oder die Brandung kühn durchschneidend kennen sie weder Gefahren noch Schwierigkeiten.
Morgens brechen sie von der Festung des weißen Kaisers auf, um abends Kiangling zu erreichen (700 Meilen weit).
Vor kurzem habe ich es selbst mitgemacht und habe wirklich dafür einen Beweis!
Die Wasser von der Ch'ü-t'ang-Schlucht stürmen gen Himmel, und jene bei der Tigerbart-Sandbank brausen erzürnt,
Daher werden die bejahrten Ruderer von Kuei-chou (Playfair[1] Nr. 3802, 1[0]) für die tüchtigsten gehalten.
Die Leute dieser Gegend sind beschränkten Verstandes,
Sie wetteifern irrtümlicherweise mit dem Südwinde und sind dem Wanderer aus dem Norden feindlich gesinnt;
Wenn man aber behauptet, das Land habe keine Helden aufzuweisen,
(So frage ich) wie kommt es denn, daß hier auf den Bergen das alte Haus des Ch'ü Yüan (Giles B. D. Nr. 503) steht?

72. 負薪行 Das Lied von den Brennholzträgerinnen. (XIII 40.)

Die Jungfrauen von K'uei-chou (Playfair[1] Nr. 3839) haben das Kopfhaar mit grau vermischt,
Sind vierzig bis fünfzig Jahre alt und noch immer unverheiratet.
Besonders in Zeiten von Elend und Unruhen werden sie nicht zur Heirat verkauft,
Ihr ganzes Leben verbringen sie in Kummer, und ihr Dasein ist wirklich zu bejammern.
Nach den Sitten des Landes sitzen die Männer und die Frauen müssen stehen.
Auch können die Frauen in allen Häusern (?) aus und eingehen.
Von zehn Mädchen werden acht bis neun Brennholzsammlerinnen,
Sie verkaufen das Brennholz und der Erlös dient ihnen zum Lebensunterhalt.
Wenn sie alt werden, hängt ihnen ein doppelter Haarknoten auf den Nacken hinab,
Blumen und Blätter vertreten die Stelle der silbernen Haarnadeln.
Mit äußerster Kraftanstrengung besteigen sie gefährliche Höhen und bringen das Brennholz zu Markte,
Mit Gefährdung ihres Lebens dem Gewinne nachjagend arbeiten sie gleichzeitig in den Salzschächten.
Auf ihren Gesichtern sieht man Schminke und Schmuck neben Spuren von Tränen;
Die Wege sind schlecht, die Kleider kalt, und die Füße ermüden durch Steine und Wurzeln.
Wenn man aber sagt, die Mädchen von Kus-han (Playfair[1] Nr. 8176) seien roh und häßlich,
(So frage ich) wie kommt es denn, daß hier das Dorf der schönen Chao Chün (Giles B. D. Nr. 2148) liegt?

73. 西閣曝日 Sich auf dem westlichen Turme sonnend. (XV 43.)

Der strengen Kälte des dunkeln Winters müde,
Liebe ich es, mich auf dem hohen Turme zu sonnen.
Hsi-ho, der Sonnenlenker, läßt seine Gnade überall hin gelangen;
Chuan-hsü, der Gott des Nordens, fürchtet sich, weiter vorzudringen.
Mein Äußeres nimmt von selbst einen zufriedenen Ausdruck an,
Der Körper kräftigt sich unmerklich.
Die Sonne zeigt wirklich tiefe Menschenliebe,
Meine Schwäche erfährt neue Belebung;
Schwindel ergriff sonst das nach unten starrende Auge (?)
Während ich jetzt mit Leichtigkeit die kranken Beine bewegen kann.
(Von hier aus sehe ich zu) wie der Affe gewandt durch die Spitzen der Bäume streift,
Wie der Kranich anmutig um die Berggipfel kreist.
Freunde und Bekannte sind gekommen und leider wieder gegangen.
Freude und Schmerz erheben sich täglich aus mir selbst.
Gelegentlich gelingt es mir, ein Gedicht zu verfassen,
Sonst schleicht das Leben leer dahin so wie gestern.
Von jeher waren zur Zeit politischer Wirren
Die Weisen und Edlen vollkommen verlassen.
Warum wird an meinem Lebensabend
Die Kraft des Herzens, das sich um die Welt sorgt, schwächer?

74. 散愁二首 Verscheuchung des Kummers. (Zwei Gedichte.) (VI 46.)

I.

Schon lange bin ich auf der Wanderschaft und muß wieder an die Rückkehr denken;
Aber die erstarkende Regierung läßt die Waffen noch nicht ruhen.
Von den Sternen Ssu-ch'uan's sieht man bei umwölkten Himmel nur wenige,
Vom Regen, der über dem Strome niedergeht, hört man des Nachts um so mehr [1]).
Es heißt, daß Hunderttausende (Soldaten) in's Feindesland vordringen,
Die ganze Welt erwartet wirklich nichts anderes.
Möge der Minister (Li Kwang-pi; vgl. über ihn Tufu's Gedicht XIII 15) nach den Provinzen Yen und Chao (Playfair[1] Nr. 383) marschieren
Und das alte Land für uns zurückgewinnen.

II.

Ich höre sagen, daß die Ping-Provinz (T'ai yuan) von uns besetzt ist,

[1]) Das dürfte bedeuten: von den kriegerischen Ereignissen sieht man hier nichts, hört man aber um so mehr.

Und daß der Kriegsminister (Wang Sſu-li; vgl. über ihn Tufu's Gedicht XIII 12) dort strenge Zucht unter seinen Soldaten hält. (Vgl. Tschman V 608).
Wann wird er nach dem nördlichen Chi (Playfair[1] Nr. 635 — dem Zentrum des Aufstandes) vorrücken?
Demnächst wird sein Erscheinen in Ch'ang-an (d. h. westlich der Pässe) gemeldet werden.
Das glühende Herz des (die Dynastie liebenden) Patrioten ist gebrochen,
Des Weißkopf's Tränen benetzen seine Kleider.
Die Seele des alten Mannes kann nicht zurückgerufen werden,
Und auf der Rückreise fürchte ich, mich weit zu verirren.

75. 恨別 Betrübnis wegen langer Trennung von der Heimat. (VI 47.)

Seitdem ich mich viertausend Meilen weit von Loyang entfernt habe,
Sprengt die Tartaren-Reiterei schon fünf bis sechs Jahre herum [1]).
Alle Pflanzen waren verwelkt, als ich (Ende letzten Jahres) nach Sſu-ch'uan (dem Lande jenseits der Schwerttürme) kam,
Und die kriegerischen Ereignisse haben mich bisher an der Rückkehr gehindert, so daß ich noch immer am Ufer des Stromes hause.
Wenn ich an die Heimat denke, stehe ich mitten in der hellen Nacht auf und wandle im Mondenschein,
Wenn ich an meine Brüder denke, lege ich mich bei Tage hin, sehe nach den Wolken und schlafe ein.
Ich habe gehört, daß der Sieg von Ho-yang (Playfair[1] Nr. 4862) [2]) nächstens ausgenützt werden wird,
Und ich hoffe, daß der Minister (Li Kuang-pi) die Rebellen in ihren Provinzen Yu und Yen (Playfair[1] Nr. 8710 und 8465) bald ganz zerschmettern wird.

(Fortsetzung folgt.)

[1]) Dies bezieht sich auf den Aufstand des An Lu-shan und Shih Sſu-ming, vgl. Giles B. D. Nr. 11 und 1728. — [2]) 759 n. Chr., vgl. T'ung-chien-kang-mu Kap. 45, 5; ferner Chavannes I 295.

Die Anfänge des japaniſchen Farbenholzſchnittes in Edo.

Von Fritz Rumpf.

Mit 10 Abbildungen im Text und 3 Tafeln.

1. Moronobu und der Holzſchnitt der früheſten Zeit.

Die Edomeiſter von Moronobu bis Harunobu werden von der neueren Forſchung gewöhnlich „Primitive" genannt. Die Bezeichnung iſt natürlich unſinnig, wenn man bedenkt, daß der älteſte datierte, im Originalabzug erhaltene Bild-Holzſchnitt in Japan — ein zweifarbiger Druck auf weißem Leder, Löwen und Arabesken darſtellend — vom Jahre 740 n. Chr. ſtammt, und daß wir ferner zahlreiche Druckſtöcke und Abzüge aus der Zeit vom VIII. bis zum XIV. Jahrhundert beſitzen. Hierher gehören z. B. der von 891 datierte Jizōdruck im Jōkanji 淨觀寺 zu Kawachi (Abb. 1), die 844 datierten Holzſtöcke mit Darſtellungen der Kannon, der Benten und des Daikokuten im Daigongen zu Nikkōzan, ein 864 datierter Block aus Weidenholz im Aſakuſa-Kannontempel zu Tōkyō, die dem Prieſter Eiſhin Sōzu (962—1017) zugeſchriebene und wohl um das Jahr 1000 entſtandene Darſtellung des vom Himmel herabſteigenden Amida im Raikōji zu Sakamoto am Biwaſee, die etwa um 1080 anzuſetzenden Holzblöcke im Kumanotempel zu Kii, die dem Tempel vom Kaiſer Shirakawa (1073—1086) geſchenkt wurden, der dem Kōbō Daiſhi (774—834) zugeſchriebene, wohl aber aus ſpäterer Zeit ſtammende, Holzblock mit Darſtellung des Daikokuten, von dem nur alle 50 Jahre eine Serie Abzüge angefertigt und an die Tempel verteilt wird, auf dem Kōyaſan in Kii und ſchließlich die Darſtellungen der 12 Dewakönige des Prieſters Ryōkin 了近 vom Jahre 1325 und die dem Nichiren (1222—82) zugeſchriebene Darſtellung des Taiſhakuten zu Shibamata bei Tōkyō. Auch die Anzahl illuſtrierter Werke die ſeit dem XIV. Jahrhundert in Japan erſchienen ſind, iſt größer als die europäiſche Forſchung annimmt. Kurths Anſicht, daß die meiſten Bücher und Einzelblätter vor Moronobus Zeit von Ziegeln oder Metallplatten abgezogen wurden und Holzſchnitte nur gelegentlich vorgekommen ſeien, iſt völlig unhaltbar, da faſt alle uns ſeit dem VIII. Jahrhundert erhaltenen Druckſtöcke aus Holz gefertigt ſind und da auch für die reinen Schriftbücher ſtets Holzplatten zum Druck verwandt wurden. Die Tatſache, daß bereits eines der älteſten Tempelſiegel, das im Jahre 739 n. Chr. verbrannte Petſchaft des Daijingū zu Iſe, in Holz geſchnitten war (und zwar in erhabenen Schriftzeichen), beweiſt zur Genüge, daß die Technik ſchon um dieſe Zeit den Japanern nicht mehr neu geweſen ſein kann.

Abb. 1. Jizōdruck aus dem Jōkanji.

Es iſt nach dem Vorhergehenden ſomit nicht angängig, den Hiſhikawa Moronobu

als den „Erfinder des Holzſchnittes“ zu bezeichnen, zumal ja gleichzeitig mit ihm und auch ſchon lange vor ſeiner Zeit in Kyōto und Oſaka eine Reihe von Bücherilluſtratoren — darunter der äußerſt fruchtbare, in Europa ſo gut wie unbekannte Yoſhida Hambē — tätig waren. Die Einführung des Holzſchnittes in Edo aber, das gegenüber dem kulturell weit höher ſtehenden Kamigata damals mehr den Charakter einer Kolonialſtadt zeigte, wird man ihm kaum ſtreitig machen können. Die vor 1659 erſchienenen illuſtrierten Werke ſind auch, ſoweit ſich dies feſtſtellen läßt, alle in Oſaka oder Kyōto gedruckt. Ob allerdings auch die erſten Einblattdrucke in Edo von Moronobus Hand herrühren, iſt nicht ſicher, bekannt von ihm ſind ein Theaterzettel von 1675 (T. 7) und eine Darſtellung des Schauſpielers Bōzu Kohē vom Jahre 1681 (der erſte bekannte Schauſpielerholzſchnitt).

Abb. 2. Kaigetſudō Yaſunori. Myōgaya Ōſhū (Nachbildung aus dem „Kagai Manroku“ (1825) nach dem Original.)

2. Kaigetſudō Andō.

Moronobus Nebenbuhler war ſein Zeitgenoſſe, der Votivbildermaler Kaigetſudō Yaſunori (Andō), der am Schluß ſeines Lebens, wie Moronobu, in den Mönchsſtand trat. Ein Schüler oder Nachfolger Moronobus iſt Kaigetſudō nicht geweſen, das beweiſt ſchon der ſeinem Namen vorgeſetzte Titel „Nihon giga“ 戯畫 (etwa „Schnellmaler“), durch den er ſich ausdrücklich zu Moronobu welcher ſich „Yamato eſhi“ („Maler“) 繪師 nannte, in einen Gegenſatz ſtellt. Das „Ukiyoe hagaſhu“ berichtet gleichfalls, daß Kaigetſudō eher von den Sittenbildermalern der Kano-Schule und vor allem von Hanabuſa Itchō als von Moronobu beeinflußt geweſen ſei, und „Kagai Manroku“ nennt ihn einen Schüler des Iwaſa Matabē. Dasſelbe „Kagai Manroku“, welches uns auch mitteilt, daß er ein Votivbildermaler (Emauribito) am Kannontempel in Komagata zu Aſakuſa war, nennt ihn ſogar den Begründer

Zu: Rumpf, Die Anfänge des japanischen Farbenholzschnittes in Edo

Liebespaar

Hyakurekiblatt des Harunobu. Auf dem Saum des Männerkleides sind die Zahlen der „großen Monate" 2, 3, 5, 6, 8, 10 und auf dem Mädchenkleid die Zahlen der „kleinen Monate": 1, 4, 7, 9, 11, 12 des Jahres 1765 angebracht.

der Ukioemalerei in Edo. Über die Wirkungszeit des Künstlers sind sich die japanischen Quellen nicht einig. „Kagai Manroku" läßt ihn in der Gennazeit (1615—23) leben, meint aber wahrscheinlich die Tennaperiode (1681—83), „Ukyoe rui kō" gibt die Perioden Hōei und Shōtoku (1704—1710, 1711—1715), „Bukō Nempyō" gleichfalls die Shōtokuzeit und „Zōho ukiyoe rui kō" als Wirkungszeit die Perioden Hōei bis Kyōho (1704—1735) an. Die vom „Gaka jimmei ryaku" genannte Lebenszeit Gembun bis Hōreki (1736—1763) trifft ganz bestimmt nicht zu, am richtigsten trifft wohl „Koga bikō" mit seiner Wirkungszeit in der Kambunperiode (1661—1669) die Hauptschaffensperiode des Künstlers, denn wir kennen von seiner Hand die Porträts zweier um 1665 besonders bekannten Yoshiwaraschönheiten, die Bilder der Myōgaya Oshū 奥州 (Abb. 2) und der Miuraya Usugumo. Kaigetsudō hieß mit bürgerlichem Namen Okazawa (oder Okazaki) Genshichi und wohnte in der Suwachō im Stadtteile Asakusa zu Edo. Die Notiz, welche ihn 1714 in den Theaterskandal, dessen Hauptpersonen die schon etwas bejahrte Hofdame Ejima und der Schauspieler Ikujima Shingorō waren, verwickelt und mit Verbannung nach Oshima bestraft werden läßt, verdient wenig Glauben. In den Prozeßakten erscheint weder der Name Okazawa noch Okazaki, auch wäre die Verbannungsstrafe auf ihn, der damals sicher schon über sechzig Jahre alt gewesen sein muß, nicht mehr in Anwendung gekommen. Zu erwähnen ist hier vielleicht noch die Bezeichnung „Matsuyō", 末葉 durch die sich Kaigetsudō Andōs Nachfolger als seine Schüler bekannten und für die Kurth unrichtig „Miyu" als Lesung vorschlägt.

3. Die Toriimeister.

Über die ersten Meister der Toriischule herrscht auch noch einige Unklarheit. Große Verwirrung hat hier die Tatsache angerichtet, daß die beiden Kiyonobu, Vater und Sohn, auch zuweilen Kiyomasu signierten und obwohl Hara Shinkichi schon vor Jahren hierauf hinwies (O. Z. l. 2, p. 252) machte sich die Holzschnittforschung doch Kurths Ansicht zu eigen, daß Kiyomasu ein Bruder des Kiyonobu I gewesen sei und Kiyonobu II ein Sohn dieses Kiyomasu und zugleich ein Bruder des Kiyomitsu. Es muß angenommen werden, daß Kiyonobu I seinen zweiten Namen Kiyomasu dem Sohne überließ, als dieser gleichfalls für den Holzschnitt zu arbeiten begann und daß dieser zweite Kiyomasu sich nach des Vaters Tode gleichfalls Kiyonobu nannte ohne aber den Namen Kiyomasu vollständig aufzugeben. Auf keinen Fall ist Kurths Annahme, daß Kiyonobu II gegen 1736 geboren wurde, richtig, da wir bereits vor dieser Zeit von ihm signierte Blätter kennen. Das „Ukiyoga Jinden" meldet uns, daß Kiyonobu II am 2. II. (a. St.) 1763 starb. Das „Meijin Kishin roku" sowie das „Nihon Jimmeijisho" nennen den 2. II. (a. St.) 1763 als Todestag des Torii Kiyomasu und geben sein Alter auf 58 Jahre an. Er muß daher, wie auch Hara Shinkichi angab, 1706 geboren sein. Das „Nihon Jimmei jisho" nennt ihn ausdrücklich als Sohn des Kiyonobu I. „Mumei ō Zuihitsu", „Koga bikō" und „Ukiyoe Jinden" schließlich sagen, daß Kiyomasu und Kiyonobu II ein und dieselbe Person gewesen ist.

Shikitei Samba schrieb auf den Umschlag eines Exemplares des „Fuji no yuki mitsugi Soga": „Bilderbuch des Vierakters Fuji no yuki mitsugi Soga, als Frühjahrsstück 1746

am Nakamuraza in der Sakaichō geſpielt. Der Maler iſt der zweite Torii Kiyomaſu des erſten Torii Sohn. Das Buch wurde vor jetzt [Bunka 12 = 1815] 70 Jahren gedruckt". Hauptſächlich dieſe letzte Notiz verdient unſere beſondere Beachtung, da Samba einer der beſten Bücher- und Holzſchnittkenner ſeiner Zeit—er beſaß ſelbſt ein Antiquariat — geweſen iſt. Eine weitere Beſtätigung finden wir in der Tatſache, daß derſelbe Holzſchnitt einmal mit der Unterſchrift Kiyonobu und ein anderes Mal mit Kiyomaſus Namen vorkommt und daß wir auch beide Signaturen auf einem Blatt vereinigt finden, indem einmal unter Kiyonobus Unterſchrift der Stempel „Kiyomaſu" und wiederum unter Kiyomaſus Name der Stempel „Kiyonobu" geſetzt iſt (Abb. 3).

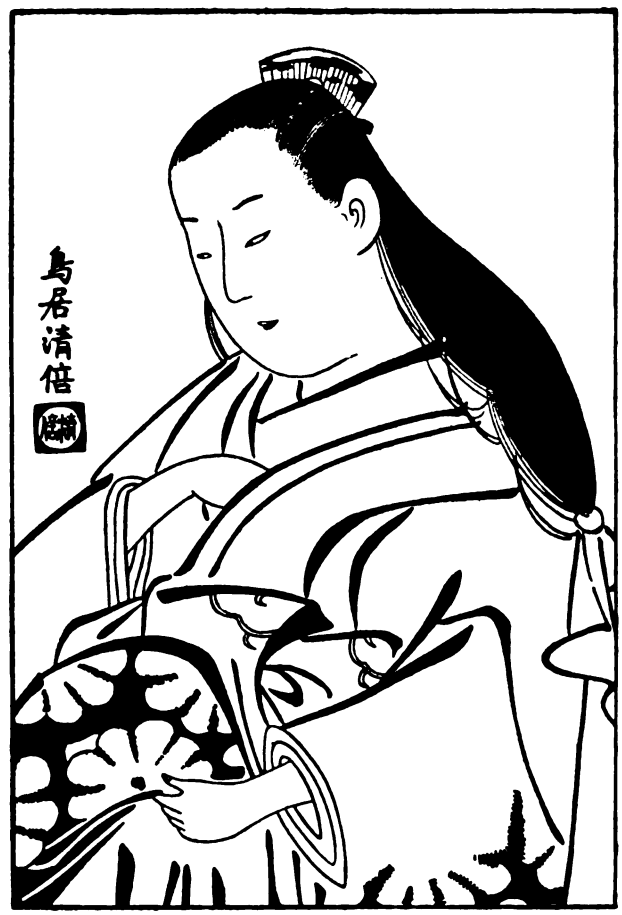


Abb. 3. Bild einer Yūjo (Fragment) von Torii Kiyomaſu I. Der Stempel iſt Kiyonobu zu leſen.

v. Seidlitz bringt in ſeiner Geſchichte des japaniſchen Farbenholzſchnittes (1. Aufl. Abb. 4) ein Blatt aus der Sammlung Koechlin, Paris „Watanabe no Tſuna im Kampf mit dem Teufel am Raſhōmon" (Vlg. Igaya, Motohamachō, Edo) mit Unterſchrift und Stempel des Kiyomaſu. Dasſelbe Blatt aus der Sammlung Straus-Negbaur (Vlg. Komatſuya, Yuſhima Tenjin mae onnaſaka no ſhita, Edo) finden wir bei Einſtein (Abb. 26), doch iſt es hier ſigniert: „Torii Shōbē Kiyonobu" und trägt auch Kiyonobus Stempel. Auch das im Beſitz der Bibliothek des ſtaatlichen Kunſtgewerbemuſeums zu Berlin befindliche (in Kurths Japanprimitiven Abb. 10 wiedergegebene) Blatt, das den Schauſpieler Takii Hanſhirō in einer Rolle darſtellt, trägt unter der Unterſchrift Kiyonobus den Stempel „Kiyomaſu". Beide Blätter können nur Arbeiten des erſten Kiyonobu ſein, das erſte verrät dies durch den Beinamen Shōbē, das zweite durch den Stil und durch die Perſönlichkeit des dargeſtellten Schauſpielers, der

in den ersten zwei Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts am Ichimuraza und am Yamamuraza in Edo spielte. Diese Beispiele genügen, den Beweis zu erbringen, daß sich Kiyonobu I gleichfalls Kiyomasu nannte.

Kurths Theorie, daß Kiyomasu ein um 1679 geborener jüngerer Bruder und zugleich Schüler des Kiyonobu I gewesen sei, stützt sich lediglich auf ein von ihm (Sharaku, S. 132, Japanprimitive, Abb. 17) veröffentlichtes, angeblich im Jahre 1693 gedrucktes Theaterprogramm. Nach Kurths Ansicht ist auf dem Blatte u. a. Ichikawa Danjūrō I in dem Drama „Tsuwamono Soga" dargestellt, und Kurth behauptet ferner, daß dieses Drama im 1. Monat 1693 am Nakamuraza gespielt worden sei. Hierzu wäre zu sagen, daß das genannte Drama weder im ersten, noch in einem der folgenden Monate des Jahres 1693 am Nakamuraza gespielt wurde. Erst 1697 wurde das Stück am Nakamuraza unter dem Titel „Tsuwamono Kongen Soga" wieder aufgeführt mit Danjūrō I als Gorō, jedoch nicht in der auf dem Plakat angegebenen sonstigen Rollenbesetzung.

Die Rollen sind auf dem Plakat folgendermaßen verteilt:

Asahina ..... Tomizawa Hanzaburō I.
Soga no Jūrō ..... Katsuyama Matagorō
Soga no Gorō ..... Ichikawa Danjūrō II.
Suketsune ..... Ogawa Zengorō
Oiso no Tora ..... Fujimura Handayū
Kewaizaka no Shōshō ..... Nakamura Takesaburō
Senjibō ..... Sanjō Kantarō
Oniō ..... Nakamura Dempachi
Dōsaburō ..... Nakamura Kojirō
Matano Gorō ..... Otani Hiroemon I.

Als Leiter des Theaters wird Nakamura Kanzaburō VI genannt. Alle diese Schauspieler traten vorwiegend erst im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts auf, und zwar spielten Hanzaburō, Danjūrō und Kantarō bis 1714 am Yamamuraza und traten erst dann, nach der Schließung des Theaters wegen des Ejimaskandals zum Nakamuraza über. Zengorō und Kojirō spielten noch 1713 am Ichimuraza, und Matagorō von 1698 bis zum gleichen Jahre am Moritaza. Von diesen kam Ogawa Zengorō erst 1694 erstmalig nach Edo, Katsuyama Matagorō wurde erst 1689 und Sanjō Kantarō gar erst im Jahre 1697 geboren. Auch der Schauspieler Fujimura Handayū, der erst 1706 aus Kyōto kommend in Edo erstmalig auftrat, war keine „Oiran, die trotz des Regierungsverbotes von 1629 auf der Bühne auftrat" wie Kurth es will, sondern ein bekannter Frauendarsteller, der 1729 unter dem Namen Fujimura Hanjūrō zum Männerrollenfach überging. Ein weiterer Beweis, daß das Datum 1693 nicht zutreffen kann, ist die Tatsache, daß Ichikawa Danjūrō I im ersten Monat 1693 seinen Namen noch mit dem Zeichen 段 (Dan) schrieb, das er mit dem auf dem Plakate gegebenen, gleichlautenden 團 erst vertauschte, als er (im elften Monat des Jahres 1693) Edo bereits verlassen hatte um eine Gastspielreise nach dem Kamigata anzutreten, von der er erst 1697 wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt ist. Der dargestellte Schauspieler kann

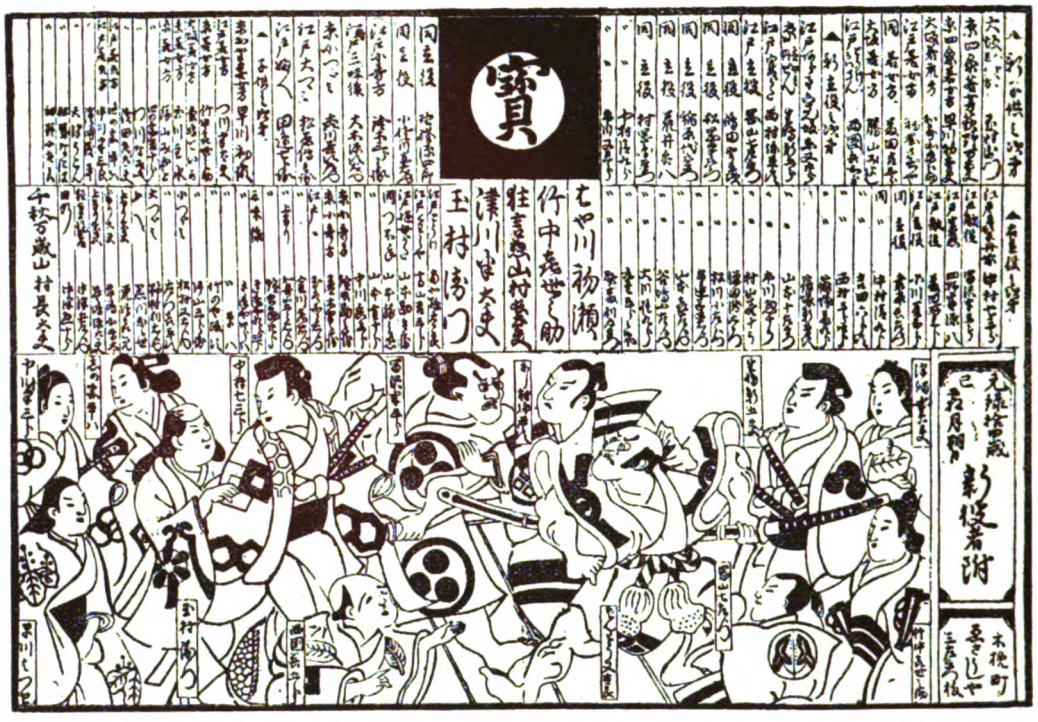


Abb. 4. Torii Kiyonobu I Theaterzettel für das Yamamuraza vom Jahre 1701.

nach allem alſo nur der zweite Danjūrō ſein, und das Datum des Plakates, das Kurth als „Rarität erſten Ranges" bezeichnet, erweiſt ſich als eine Fälſchung plumpeſter Art. Auch wenn das Blatt in der Genrokuzeit (1688—1703) entſtanden wäre — ein Vergleich mit anderen Plakaten der Genrokuperiode (T. 7, Abb. 4) zeigt, daß dies unmöglich iſt, und auch die Verwendung des 1690 von der Regierung verbotenen Kranichwappens auf Aſahinas Gewand deutet auf eine ſpätere Periode [1]) —, ſo wurde dies höchſtens beweiſen, daß Kiyonobu I ſich auch Kiyomaſu nannte. Kurth irrt auch in der Annahme, daß auf dem Blatte in der zweiten Szene der Schauſpieler Handayū dargeſtellt ſei, es kann ſich nur um die Szene, in der die Shōſhō auftritt handeln, und überdies führt der Darſteller der Frauenrolle das Wappen des Nakamura Takeſaburō, der ja auch nach dem Rollenverzeichnis die Shōſhō ſpielte. Der

[1]) Nicht nur das Führen des Kranichs im Wappen, auch das Wort „Kranich (Tſuru)" in Ortsnamen oder als Firmennamen wurde im Jahre 1690 verboten, da eine Tochter des Shōguns den Namen Tſuru erhalten hatte. Das Nakamuraza hatte bis zu dieſer Zeit im Wappen einen fliegenden Kranich, der ein Gingkoblatt im Schnabel trug, geführt, das nun durch das einfache Gingkoblatt erſetzt wurde. Die häufige Bezeichnung Waſhiya (Adlerhaus) oder Maruya (Rundhaus) in Firmennamen ſtammt gleichfalls aus dieſer Zeit, da die Firmenbeſitzer entweder ſtatt des Kranichs den Adler als Wappentier wählten oder das leere Wappenrund (Maru) nach Entfernung des Wappentieres weiterführten. Das ſchikanöſe Regierungsverbot blieb faſt ein Jahrzehnt lang in Kraft.

auf dem Plakat gleichfalls genannte Otani Hiroemon I ſtarb im Frühjahr 1721, für die Entſtehungszeit des Plakates kommen ſomit nur die 7 Jahre zwiſchen 1714—1721 in Betracht (vgl. auch Abb. 5). In dieſelbe Zeit gehört ein weiteres Schauſpielerblatt des Kiyomaſu (abgebildet Einſtein, Tf. 36, Kat. Straus-Negbaur Nr. 14, Aubert: Les maîtres de l'estampe japonaise Tf. 4), das den Schauſpieler Nakamura Senya während eines Gaſtſpieles in Edo darſtellt. (Vlg. Komatſuya, Edō.) Das Blatt trägt die gleiche Signatur und das gleiche

Abb. 5. Theaterſzene aus dem Buche. Kaomiſe Kyōgen Ehon (1719) des Torii Kiynobu I. Dargeſtellt ſind die Schauſpieler: Ichikawa Danzō I. Fujimura Handayū. Matſumoto Kōshirō I. Yamanaka Heikurō.

Siegel wie das eben beſprochene Theaterplakat. Senya kam, nachdem er 1698 Edo verlaſſen hatte, nach achtzehnjähriger Abweſenheit wieder dorthin und trat dort vom Herbſt 1716 bis zum Ende des Jahres 1718 am Nakamuraza auf. Seidlitz bringt (1. Aufl. Abb. 32) ein weiteres Kiyomaſublatt aus dieſer Zeit. Es ſtellt den Schauſpieler Sanjō Kantarō dar (Smlg. Never, Paris, Vlg. Igaya Edo) [1]) in der Rolle der Yaoya O-Shichi, die er vom

[1]) Die Rolle der Yaoya O-Shichi war von dem Kyōto-Schauſpieler Araſhi Kiyoſa I geſchaffen, er ſpielte ſie 1708 erſtmalig in Edo am Nakamuraza in dem Drama: Keiſei Araſhi Soga, nach ſeinem Tode (1713) wurde ſein Wappen — der Brief im Kreis — als Wappen des O-Shichi von allen ſpäteren Darſtellern der Rolle, zuerſt von Kantarō 1718 übernommen. Eine Darſtellung der Anffführung mit Araſhi Kiyoſa als O-Shichi von 1708 zeigt uns das unſignierte Blatt des Kiyonobu I aus der Sammlung Straus-Negbaur, bei Einſtein Abb. 48. (Katalog Straus-Negbaur Nr. 5.)

2. I. (a. St.) 1718 an am Moritaza in dem Stück: „Waka midori ikioi Soga" spielte. Auch das bei Einstein (Abb. 32) abgebildete Glücksgötterblatt aus der Sammlung Straus-Negbaur (Vlg. Igaya, Edo) muß, wie ein Vergleich des Stils und der Signatur lehrt, aus derselben Zeit stammen. Zeitlich früher dagegen muß das von Kurth (Japanprimitive Abb. 18) abgebildete Blatt aus der Sammlung der Bibliothek des staatlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin (Vlg. Nakajimaya Sakaichō, Edo) sein, das etwa um 1710 angesetzt werden [1]) muß und gleichzeitig mit der oben besprochenen Darstellung des Schauspielers Takii Hanshirō aus derselben Sammlung entstanden sein dürfte. Nehmen wir noch das Falkenblatt aus der Sammlung Doucet, Paris (abgeb. bei Aubert Tf. 2) und das Blatt mit der Darstellung eines Adlers, der einen Affen überfällt (abgeb. im Auktionskatalog der Sammlung Manzi, Paris 1921, Vlg. Igaya) hinzu, so haben wir in den besprochenen Blättern acht typische Beispiele der Kunst des Kiyomasu I. Auch die Arbeiten des ersten Kiyonobu sind von denen seines Sohnes leicht zu unterscheiden, und es muß uns befremdlich anmuten, wenn ein so hervorragender Kenner wie Kurth in seinem „Japanischen Holzschnitt" unter vier von ihm dem Kiyonobu I zugeschriebenen Blättern auch nicht ein einziges Blatt bringt, das von diesem Meister stammt. Etwas günstiger liegt der Fall in Kurths „Japanprimitiven" und in Einsteins Buche. In ersterem sind von acht Blättern drei tatsächlich Arbeiten des Kiyonobu I, und auch bei Einstein ist gleichfalls wenigstens ein Blatt, die oben besprochene Rashōmonszene, zu Recht dem ersten Kiyonobu zugeschrieben.

Von Kiyonobu I sind in Kurths „Japanprimitiven": Abb. 9 der Schauspieler Nakajima Kanzaemon I in der Rolle des Royaburi Kagekyo. Das oben besprochene Blatt (Abb. 10) mit der Darstellung des Takii Hanshirō und Abb. 16. Die Glücksgötter beim Brettspiel (Vlg. Omiya). Abb. 11 zeigt uns die Schauspieler Segawa Kikujirō (Kikusaburō war ein Schüler dieses Kikujirō, der erst der nächsten Generation angehörte) und den achten Ichimura Takenojō. Da Kikujirō erst gegen Ende des Jahres 1731 aus Kyōto nach Edo kam — er spielte dort die auf dem Blatte dargestellte Rolle der Izumo no Okuni in dem Drama: „Wago ichiji Taiheiki" im 12. Monat (a. St.) des gleichen Jahres — kann Kiyonobu I als Künstler nicht in Frage kommen. Auch Abb. 12 kann nur eine Arbeit des zweiten Kiyonobu sein, der „Schauspieler einer verschollenen Sippe" ist Tsuuchi Monzaburō, der 1741 am Nakamuraza in dem Drama: „Kichirei Imagawa jō" den Akamatsu spielte, sein Partner in der Rolle der Okuni war damals Takinaka Kasen (der übrigens keine Frau war, wie Kurth glaubt, sondern ein bekannter Schauspieler, später Sōjūrō II der Vater zweier gleichfalls sehr tüchtiger Schauspieler, des Sōjūrō III und des Yaozō III). Eine Szene aus diesem Stück ist hier dargestellt. Abb. 13 kann erst nach 1735 entstanden sein, da Ichikawa Danjūrō II erst in diesem Jahre seinen Namen an seinen Adoptivsohn Masugorō abtrat und selbst den Namen Ebizō I annahm. Die Rolle des pfeilschleifenden Soga no Gorō (Yanonegorō) schuf er im Jahre 1729. Aus dem gleichen Grunde kann auch Abb. 14 nur ein Werk des

[1]) Dargestellt sind die Schauspieler Nakamura Takesaburō (Männerrolle) und Mizuki Takejirō (Frauenrolle) vom Nakamuraza.

Kiyonobu II sein, Ebizōs Partner, Danzō I starb 1740. Dem Stil nach ist auch Abb. 15 dem Kiyonobu II zuzuweisen, die Beischrift: „Hon-ton-ya" ist Hondonya zu lesen und bezieht sich auf den Verlag, der übrigens nicht Igaya, wie Kurth liest, sondern Izutsuya zu lesen ist. (Die besprochenen Blätter sind zum Teil auch in anderen Werken Kurths und auch anderenortes gleichfalls mit z. T. falscher Zuweisung abgebildet. Abb. 9 bei Kurth, Sharaku S. 133 und bei Succo, Shunshō Tf. 1. Abb. 11 bei Kurth, Sharaku S. 134. Abb. 12 bei Kurth, Japanischer Holzschnitt III. Aufl. Abb. 13. Abb. 13 bei Kurth, Japanischer Holzschnitt III. Aufl. Abb. 12 und ebendort Abb. 15 als Abb. 14.)

Blätter von Kiyonobu I bringen ferner: Aubert in Les maîtres de l'estampe japonaise Tf. I, Szene aus der Schlacht von Ichinotani (Vlg. Igaya), Peter Jessen in „Japan, Korea und China, Reisestudien eines Kunstfreundes" S. 43, der Schauspieler Tsugawa Hanzaburō (Vlg. Hangiya Shichirobē, Edo)[1]). Ferner sind die von Seidlitz (I Aufl. Abb. 3 und 28) und das von Bachhofer Tf. I (den Schauspieler Mizuki Tatsunosuke darstellend) abgebildeten unsignierten Blätter höchstwahrscheinlich gleichfalls Arbeiten des Kiyonobu I. aus der Zeit zwischen 1690 und 1710. Die gleichfalls Kiyonobu I zuzuweisenden, Kiyomasu signierten Blätter sind schon oben besprochen, dem zweiten Kiyomasu sind folgende Arbeiten zuzuschreiben: Darstellung des Ichikawa Masugorō in der Rolle des Hakōmaru im Drama „Furiwakegami hatsugai Soga" (1735 am Ichimuraza gespielt, Masugorō nahm noch im selben Jahre den Namen: Ichikawa Danjurō III an), abgebildet bei Smidt, „Das Theater im japanischen Holzschnitte." Darstellung einer Szene aus dem Drama: „Kōyōgun u no hana kasane" Ichikawa Danjūrō II als Takeda Shingen und Sawamura Sōjūrō I als Uesugi Kenshin, beide traten 1727 in diesen Rollen am Nakamuraza auf (abgeb. bei Kurth „Der japanische Holzschnitt", III. Aufl. Abb. 15). Szene aus dem Drama: O Matsu Seijūrō, Ichimura Uzaemon VIII, wie sich Takenojō seit 1737 nannte, und Tamazawa Saijirō (abgeb. ebendort I Aufl. Abb. 12). Ichikawa Ebizō I im Drama: „Yuzuriha Yanonegorō" Nakamura Sukegorō I und Sanogawa Ichimatsu I, Yamashita Kinsaku I und Nakamura Kumetarō I (abg. bei Einstein Abb. 28. 43. 46). Segawa Kikunojō I als Kuzunoha (abgeb. Katalog Straus-Negbaur Nr. 17). Ichikawa Monnosuke I und Sodezaki Miwano als Kusunoki Masatsura und Keisei Misao im Drama „Hōnen Taiheiki" (1728 am Moritaza gespielt). (Abgeb. Bachhofer Tf. 4) und in Kurths „Japanprimitiven" die Blätter: Abb. 19 Ichimura Takenojō VIII (auch bei Kurth: „Sharaku" S. 135), Abb. 20 Ichimura Takenojō VIII und Sodezaki Iseno, den Kurth wieder fälschlich für eine Frau hält. Abb. 22 Onoe Kikugorō I und Abb. 23, die den Schauspieler Otani Oniji I in der Rolle des Omori Hikoshichi, die er 1742 am Nakamuraza spielte, zeigt. Fraglich ist nur das auf Abb. 21 wieder-

[1]) Bei Bernoulli (Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik) ist Tafel 30 eine Arbeit des Kiyonobu I aus der Zeit um 1710, die dargestellten Schauspieler Murayama Heiemon, Mizuki Takejūrō und Nakamura Gennosuke waren bekannte Schauspieler dieser Periode. Tafel 31 ist ein Werk des ersten Kiyomasu. Dargestellt ist Ichikawa Danjurō II in der Shibarakurolle, die er erstmalig im 12. Monat (a. St.) 1714 am Nakamuraza spielte.

gegebene Blatt mit einer Darstellung der Schauspieler Otani Hiroji I und Sanogawa Mangiku, das vielleicht dem Kiyomasu I zugeschrieben werden muß.

Ein Vergleich der hier aufgezählten Blätter läßt deutlich eine Stilverwandtschaft bei den Arbeiten des Kiyonobu I und Kiyomasu I einerseits und bei den Werken des Kiyonobu II und Kiyomasu II andererseits erkennen, bei Kiyonobu I kann man außerdem 3 Entwicklungsstufen etwa für die Jahre 1690—1700, 1700—1710 und 1710 bis zum Tode des Künstlers im Jahre 1729 verfolgen. In seiner ersten Wirkungszeit ist die künstlerische Abhängigkeit von seinem Lehrer Moronobu noch deutlich erkennbar, sie verliert sich erst nach und nach in der Zeit nach 1700. Eine revidierte Stammtafel der ersten Toriimeister lassen wir hier folgen.

TORII KIYOMOTO, zuerst Schauspieler für Frauenrollen in Osaka unter dem Namen Torii Shōshichi, kam 1687 nach Edo und ging dort unter dem Namen Nakamura Jūgorō zum Heldenrollenfach über. Er malte auch Theaterplakate. Sein Sohn ist:

TORII KIYONOBU (KIYOMASU) I. Begründer der Toriischule. Bürgerlicher Name: Shōbē. Geboren 1664, gestorben am 28. VII (a. St.) 1729. Sein Sohn ist:

TORII KIYONOBU (KIYOMASU) II. Bürgerlicher Name Shirō (nach anderen Shōsuke), geboren 1706, gestorben am 2. II (a. St.) 1763. Er wohnte in der Naniwaichō zu Edo. Sein Sohn ist:

TORII KIYOMITSU I. Bürgerlicher Name: Hanji (nach anderen Hanza). Geboren 1735, gestorben am 3. IV (a. St.) 1785. Seine Tochter heiratet einen gewissen Matsuya Kameji, dessen Sohn ist:

TORII KIYOMINE der fünfte Vertreter der Toriischule und Adoptivsohn des vierten Torii Kiyonaga, Adoptivsohnes des dritten Torii.

4. Hanegawa Chinchō.

In Kurths Biographie des Hanegawa Chinchō (Japanprimitive p. 31/32) sind einige Ungenauigkeiten zu rügen. Chinchō wurde 1679 zu Kawaguchimura im Bezirke Saitama in der Provinz Musashi geboren. Er stammte aus dem Uji Mannaka und hieß mit eigentlichem Namen Ota Bengorō, als weitere Zunamen führte er auch die Namen Nakanobu 仲信 (Chūshin) und Motonobu (Genshin). Sein Vater war der Ritter Ota Naotomo 直知 († 1713). Bengorō ging schon frühzeitig nach Edo und erlernte bei Torii Kiyonobu I die Malerei, sein erster Künstlername ist unbekannt, später nannte er sich Hanegawa Chinchō. Er wohnte als Junggeselle im Hause seines Schwagers, des Dorfrichters Fujinami zu Kawatsuma im Bezirk Katsushika (Provinz Shimōsa) bei Edo, und starb dort am 22. VII. (a. St.) 1754. Sein Grab liegt im Bezirk des Tempels Tōen(zen)ji in Shitaya Ikenohata zu Edo. Als Schüler Chinchōs werden genannt: Hanegawa Wagen Okinobu 和元仲信

Hanegawa Motonobu 元信 (Genſhin), Hanegawa Tōſui 勝水. Eines der ſeltenen Einzelblätter Chinchōs bildet Bernoulli in ſeinem „Ausgewählte Meiſterwerke oſtaſiatiſcher Graphik“ auf Tafel 29 ab (vgl. auch Abb. 6).

Abb. 6. Hanegawa Chinchō, aus dem „Yakuſhagei ſhina Sadame“ von 1722. Dargeſtellt ſind die Schauſpieler: Ichikawa Monnoſuke I. Ōtani Hiroji I. Morita Kanya, Ogawa Zengorō und Sodeoka Maſanoſuke.

5. Kondō Kiyoharu.

Über die Wirkungszeit des Malerſchriftſtellers Kondō Kiyoharu ſind wir wenig unterrichtet, die Tatſache, daß ein von ihm illuſtriertes Buch — das „Edo meiſhō hyakunin iſſhu“ — im Jahre 1763 erſchienen iſt, hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß Kiyoharu noch in den ſechziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts tätig geweſen ſei. Die Illuſtrationen des fraglichen Buches legen es aber nahe, daß die Zeichnungen bereits um 1720 entſtanden und erſt vierzig Jahre ſpäter in Holz geſchnitten und gedruckt wurden. In einem Exemplar von Kiyoharus „Dōke hyakunin iſſhu [1])“, das 1728 erſchien, findet ſich eine Notiz von der Hand des Shikitei Samba, die es ſehr wahrſcheinlich erſcheinen läßt, daß 1728 das Todesjahr des Künſtlers geweſen iſt. Samba ſchreibt: „Bald nach dem Erſcheinen des Buches wurde der Maler von einem Augenübel befallen und erblindete gänzlich, kurz darauf iſt er geſtorben. So habe ich es in meiner Jugend gehört.“ Kurth erwähnt (Japanprimitive S. 55) eine „Kampirabon (Blattgoldbücher)“ genannte Art von Büchern, zu denen Kiyoharu Text und Illuſtrationen geliefert habe. Gemeint ſind wohl die ſogenannten „Kimpirabon“, eine im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Edo beliebte Art von Volksbüchern, die ſo nach ihrem Helden Kimpira, dem Sohne des Sakata no Kintoki genannt wurden und für die Kiyoharu in der Tat Texte und Illuſtrationen lieferte.

6. Tempelflugblätter.

In ſeinen: „Primitiven des Japanholzſchnittes“ bringt Kurth zwei Tempelflugblätter. Das Geleitwort dazu (S. 22. 23) verdient unſere beſondere Beachtung, denn wir lernen hier die Methoden kennen, mit welchen man heutzutage in Deutſchland Japanforſchung treibt. Vorauszuſchicken iſt, daß beide Blätter weder alt noch künſtleriſch wertvoll ſind und, daß ſie höchſtens vom ethnographiſchen Geſichtspunkte aus einige Beachtung beanſpruchen können. Kurth ſchreibt zu Bild 1: „Steindruck als Gedächtnisblatt für Pilger aus dem Chōkaku-Tempel in der Provinz Yamato. Abbildung einer Buddha-Statue, die im Original 2 jō

[1]) reſp. Dōke hyakuſhu.

6 shaku hoch war und von einem Meister Tenshō (Himmelsglanz) Kasuga (Shunji, Harubi = Frühlingstag) geschaffen war. Über die berühmte Kasuga-Familie vergleiche man E. F. Fenollosa, Epochs of Chinese & Japanese Art, New York, Bd. I, S. 165 ff. Buddha ist stehend dargestellt ... sein Haupt trägt eine reiche Krone ..." Kurth fügt hinzu: „Auch in meinem Besitz befindet sich ein Buddha-Blatt aus demselben Tempel. Es trägt Nummer 8, während dieses Nummer 4 der „Bildersammlung" zeigt." — Hiervon ist fast jedes Wort falsch. Zunächst ist die dargestellte Gottheit nicht Buddha, sondern Kannon, und zwar die Jüichimen-Kannon (Kannon mit den 11 Gesichtern — Kurth hält die 10 Gesichter auf dem Scheitel der Göttin für eine „reiche Krone" —). Die Beischrift verrät uns ferner, daß das Blatt nicht dem „Chōkaku-Tempel in der Provinz Yamato", sondern dem Tempel Hasedera 長谷寺 zu Kamakura in Sagami entstammt. Die „Nummer 4" schließlich ist nicht die „Nummer der Bildersammlung" des Tempels, sondern es ist hier der vierte der 33 Wallfahrtsorte in den östlichen Provinzen (Bandō Sanjūsangashō) zu den heiligen Stätten der Kannon gemeint (somit kann auch das mit „Nummer 8" bezeichnete Blatt unmöglich aus „demselben Tempel" stammen, sondern es käme, falls derselbe Tempelnamen angegeben ist, nur der gleichnamige Hasedera in Yamato, der achte der 33 Wallfahrtsorte der westlichen Provinzen, in Betracht). Nun zu dem „Künstler Tenshō Kasuga". Die Hinweisung auf Fenollosas Buch ist unnötig, denn wir finden dort über diesen „Künstler" nichts, wohl aber geben uns die Tempellegenden beider Hasedera über die Deutung der Beischrift „Tenshoku — Kasuga misaku" die gewünschte Klarheit. In alter Zeit brach einst ein schweres Unwetter über das Land Omi herein, das eine große Überschwemmung im Gefolge hatte. Als dann die Fluten sich wieder verzogen hatten, fand man bei Otsu am See Biwa einen riesigen Kampferstamm angeschwemmt. Die Anwohner des Sees wollten den Stamm verarbeiten, er widerstand jedoch nicht nur allen Bemühungen, ihn zu zerschneiden oder zu zersägen, sondern ließ sich auch nicht von der Stelle bewegen, wie viele Arbeitskräfte man auch aufbot. Man gab schließlich alle Bemühungen auf und ließ den Stamm am Strande liegen. Dort lag er 70 Jahre lang. Damals lebte zu Yaginosato im Lande Yamato eine Frau mit Namen Koi Monko. Ihre Eltern und den Gatten hatte sie verloren und sie wohnte für sich allein ganz zurückgezogen und weihte den Rest ihres Lebens einzig dem Gedächtnis an die Verstorbenen. Eltern und Gatte hatten ihr ein großes Vermögen hinterlassen, und als sie von dem wunderbaren Baumstamme in Otsu vernommen hatte, beschloß sie, um jeden Preis den Stamm zu erwerben, um daraus ein Buddhabild schnitzen zu lassen. Sie reiste nach Omi. und trug den Bewohnern von Otsu ihren Wunsch vor. Die Bewohner erhoben jedoch anfangs Einspruch gegen einen Verkauf, da sie fürchteten, daß ihnen Unglück daraus entstehen möchte. Doch als Monko ihnen mitteilte, aus welchem Grunde sie den Stamm zu erwerben gedächte, und ihnen klar machte, daß der Stamm, wenn er zu einem heiligen Zwecke dienen solle, sich nicht an seinen Verkäufern rächen werde, willigten sie schließlich in den Handel Als Monko nun Seile an den Stamm legen ließ, um ihn nach ihrer Heimat zu schaffen, ließ der Stamm, der bisher allen Versuchen, ihn zu bewegen, widerstanden hatte, sich leicht und mühelos fortbringen, und Monko führte ihn bis nach Yaginosato. Ehe aber Monko noch

einen Schnitzer bestellen konnte, starb sie plötzlich kurz nach ihrer Heimkehr, und der Stamm lag nun weitere 34 Jahre unberührt in Yaginosato. Nach diesen 34 Jahren kam wieder ein Unwetter, das von Wolkenbruch und Überschwemmung begleitet war, und die Fluten hoben den Stamm auf und rissen ihn im Bette des Nagasegawa mit sich fort, wo er dann auf einer Untiefe des Flusses weitere 35 Jahre lag und wiederum jedem, der es versuchte, ihn fortzuschaffen oder zu zerschneiden Unglück brachte. Damals lebte, zur Zeit des weiblichen Kaisers Genshō-Tennō (715—723) zu Hase in Yamato ein heiliger Mann, den man Tokudō 德道 Shōnin nannte und von dem man sagte, er sei eine neue Inkarnation des Hōki Bosatsu (Dharmanandi), und sei auf seinen Wunsch wiedergeboren worden, um die Seelen möglichst vieler Menschen zu retten. Tokudō Shōnin wandelte einst im Tale von Hase bei Nacht umher, als er einen wunderbaren Lichtschimmer bemerkte, der vom Ufer des Nagasegawa kam. Er ging auf den Schein zu und fand, daß er von dem riesigen Kampferstamm ausging und daß gleichzeitig ein köstlicher Wohlgeruch dem Baumstamm entströmte. Da sah er, daß dies ein heiliger Baum sein müsse, und beschloß, ein Bild der Göttin Kannon aus dem Stamme zu schnitzen. Er setzte sich neben den Stamm, sprach Gebete, rezitierte Stellen aus heiligen Schriften und flehte um göttliche Erleuchtung für sein Werk. Da standen plötzlich zwei Leute, ein Mann und eine Frau vor ihm und sprachen: „Wir hören, daß du mit göttlicher Hilfe ein Bild der Kannon aus diesem Stamme zu fertigen wünschest, fahre fort in deinem Gebete und laß uns indessen die Arbeit vollenden". Drei Tage lang betete Tokudō Shōnin unablässig, und während er betete, sah er wie die beiden den Stamm spalteten und jeder für sich eine Statue der Kannon aus seinem Teile schnitzte. In diesen drei Tagen vollendeten die beiden die Bilder der Göttin und als Tokudō Shōnin das Werk betrachtete, fand er, daß beide Statuen einander in allen Teilen glichen. Tokudō Shōnin bat nun seine beiden Helfer, ihm ihre Namen zu nennen, und die Frau sagte: „Ich bin Tenshoku Daijin (d. i. Amaterasu-Omikami)", und der Mann antwortete ihm: „Ich bin Kasuga Myōjin", und als sie ihm ihre Namen genannt hatten, stiegen sie vor seinen Augen zum Himmel empor. Als die Nachricht von dem Wunder zu den Ohren der Kaiserin gelangt war, sandte sie einen Hofbeamten mit Opfergaben und Geschenken nach Hase und befahl, dort einen Tempel für die Göttin zu errichten. Dies ist die Geschichte der Gründung des Hasedera in Yamato. Als der Tempel vollendet war, entsandte die Kaiserin den Priester Gyōgi Bosatsu (670—749), um den Tempel und die Bilder zu weihen. Gyōgi Bosatsu weihte die Bilder, dann sprach er zu dem ersten Bilde: „Bleibe hier im Lande und rette alle lebenden Wesen", und befahl, die Statue im Tempel aufzustellen. Er wandte sich dann zu dem zweiten Bilde und sprach: „Gehe nach deinem eigenen Wunsche in das Land, wo es dir gefällt, die Menschen zu erlösen", und ließ die Statue in das Meer werfen. Das Bild wurde von den Wogen bis in die Nähe von Kamakura getragen. Die Fischer von Kamakura bemerkten eines Nachts einen hellen Schein auf dem Meere und fuhren hinaus, um den Grund dieses seltsamen Naturspieles zu erforschen. Da sahen sie das Bild der Göttin Kannon auf den Wellen treiben und brachten es zum Ufer. Als die Nachricht von der Auffindung zum kaiserlichen Hofe gelangt war, befahl Genshō-Tennō, auf dem Berge Kaiko bei Kamakura einen Tempel zu errichten. Dies

ist die Geschichte der Gründung des Hasedera in Kamakura. Kurths famoser Künstler Tenshō Kasuga dürfte hiermit erledigt sein, und auch die Frage nach dem Ursprungsorte des Blattes ist geklärt. Blatt 2 ist eine Darstellung des Gottes Daikoku aus demselben Tempel wohl nach einem dort aufbewahrten Bilde des Kōbō Daishi. Beide Blätter sind Holzdrucke, nicht Steindrucke, und sie dienen nicht als „Gedächtnisblätter" für Pilger, sondern werden noch heute im Tempel als Amulette verkauft.

7. Schwierigkeiten bei der Erklärung und Datierung von Holzschnitten.

Die Zahl der Fehler in Kurths „Japanprimitiven" ist mit den genannten Beispielen nicht erschöpft. Zu Tafel 7 gibt Kurth folgende Erklärung: „Hosoe ..... der Schauspieler Ichimura (Sippenwappen mit der Orange) Kichigorō (persönliches Wappen mit dem Schriftzeichen Kichi) als junger Samurai .....". Träfe diese Erklärung zu, so würde dies bedeuten, daß das Blatt nicht mehr zu den „primitiven" Blättern gerechnet werden dürfte. Ichimura Kichigorō wurde erst 1754 geboren, und da ihn das Blatt im Alter von mindestens 10 Jahren zeigt, wäre das Blatt frühestens 1764 zu datieren. Ein so spätes Datum ist aber mit der technischen Ausführung nicht vereinbar, und Kichigorō kann somit nicht dargestellt sein. Es bleibt nur übrig, das Wappen 吉 als Rollenwappen und nicht als Schauspielerwappen anzusehen. Die Tracht eines Tempelpagen, der Eimer mit den Schwertlilien und das Wappenzeichen „Kichi" verraten uns die Rolle leicht. Dargestellt ist der Tempelpage Kichisaburō in dem Drama „Keisei Arashi Soga". Das Stück wurde 1718 am Ichimuraza gespielt, und der dargestellte Schauspieler kann nur Ichimura Takenojō VIII, der damals im neunzehnten Lebensjahre stand, sein. Das Blatt müßte demnach im gleichen Jahre entstanden sein. Tafel 34 zeigt den Sanjō Kantarō in derselben Rolle wie die Beischrift „Koshō Kichisaburō = Tempelpage Kichisaburō" besagt, ein Komusō ist nicht dargestellt, das Musikinstrument ist keine Gitarre (Shamisen), sondern eine Fidel (Kokyu). (Bachhofer bildet auf Tafel 7 gleichfalls den Ichikawa Benzō in derselben Rolle und im gleichen Kostüm ab, Benzō spielte den Kichisaburō 1766 am Nakamuraza). Die obere Szene des auf Tafel 25 (Japanprimitive) abgebildeten Blattes stellt nicht den Yoritomo dar, wie Kurth vermutet, sondern sie illustriert eine jedem japanischen Schulkinde bekannte Sage, die Erlegung des Fabeltieres Nue durch Minamoto no Yorimasa. (Dieselbe Szene stellt Abb. 31 in Einsteins Buche vor.) Ein Musterbeispiel gedankenloser Erklärung sind die Begleitworte (S. 50) zu Tafel 28. Kurth schreibt: „Die Oiran von Yedo heißt nach den Schriftzeichen auf ihren Gewändern Kimbashi (Goldbrücke)." Tatsächlich aber zeigt das Kleid japanische Schachsteine (Koma) als Muster, deren einer die Aufschrift Kinshō 金将 (Goldgeneral) trägt, der Stein entspricht etwa der „Königin" in unserem Schachspiel. Bei den auf Tafel 29, 31 und 32 abgebildeten Blättern ist als Verlag Izutsuya nicht Igaya zu lesen. Tafel 35 zeigt den Ichikawa Danjūrō II in der Rolle des Watōnai. Er spielte die Rolle vom 3. III (a. St.) 1727 ab am Nakamuraza. Wir sehen, daß das Erklären und Datieren von Holzschnitten oft allerlei Schwierigkeiten bereitet, die ein genaues Studium der zeitgenössischen japanischen Literatur erfordern.

8. Die Erfindung des Vielfarbendruckes und seine Vorgeschichte.

Bis man in Japan vom handkolorierten Druck zum Farbendruck überging, verging eine lange Zeit, fast ein halbes Jahrhundert. Welche Gründe für die Verzögerung maßgebend gewesen sein mögen, ist heute nicht mehr ersichtlich, technische Schwierigkeiten waren es wohl nicht. Daß man in Farben zu drucken verstand, beweist schon das 1667 erschienene Musterbuch für Kleider „On hiinagata", bei dessen Herstellung 4 verschiedene Farben (jedoch jede auf einer Doppeltseite für sich) zur Anwendung kamen. Bekannt waren ferner gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts die chinesischen Farbdrucke, bei deren Herstellung jedoch reichlich von der Schablone Gebrauch gemacht wurde und die man nicht als ganz reine Farbdrucke ansehen kann. 1730 erschien dann das erste noch ganz in chinesischer Manier gedruckte Farbdruckbuch, das zum Andenken an den ersten Ichikawa Danjūrō von seinem Sohne herausgegebene „Chichi no on" in 2 Bänden, unter den 66 Blättern des Buches findet man 4 nach Ogawa Haritsu gedruckte farbige Blätter im zweiten Bande. Ein Exemplar dieses Bandes (der erste enthält keine Farbdrucktafeln) befindet sich in der Bibliothek des staatlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin, und einer dieser Drucke ist von Bernoulli in seinem Buche „ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik" (Taf. 20) veröffentlicht worden. Eine japanische Ausgabe des „Kai shi en" erschien ferner 1748. Die chinesische Technik befriedigte aber anscheinend nicht, und man suchte nach neuen Möglichkeiten. Wer die ersten mit zunächst zwei Farbplatten gedruckten Blätter herausbrachte, ist nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln, die japanischen Quellen gehen in ihren Angaben hier sehr weit auseinander. Man nennt als Erfinder des Farbendruckes den Verlagsbuchhändler Emiya Uemura Kichiemon, den Maler Torii Kiyonobu II und den Maler und Buchhändler Okumura Masanobu. Die letzte Annahme hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich, da es Drucke Masanobus gibt, auf denen er sich selbst als Erfinder bezeichnet. Die Blindpressung wurde von dem Holzschneider Yoshida Gyosen 吉田魚川 erfunden, der auch den zwei ersten Farbplatten eine dritte hinzugefügt haben soll, und die vierte und fünfte Platte soll schließlich ein Drucker namens Kinroku zuerst verwendet haben. Von der fünften Platte bis zum Vielfarbendruck in beliebig vielen Farben war dann nur noch ein kleiner Schritt. Auch hier werden als Erfinder verschiedene Drucker und Maler genannt, Suzuki Harunobu, Tachibana Minkō, Sekine Shimbē, Yoshida Gyosen, Okamoto Shōgyo 岡本松魚, Nakade Toen 中出斗園 und schließlich der Verlagsbuchhändler Matsue Sanshirō. Meist ist man geneigt, die Erfindung dem Suzuki Harunobu allein zuzusprechen, sicher ist es jedenfalls, daß er eine führende Rolle bei der Einführung der neuen Technik gespielt hat. Die Vorgeschichte des Vielfarbendruckes reicht bis in das siebzehnte Jahrhundert zurück und führt uns zunächst auf ein ganz anderes Gebiet. Jedem Kenner japanischer Kulturgeschichte ist wohl schon der früher in der Provinz Nambu gebräuchliche Analphabetenkalender (Mekuragoyomi) aufgefallen. Die Zahlen sind auf ihm durch Punkte, der Text in Rebusform durch Bilder ausgedrückt. In der oberen rechten Ecke zeigt er ein langes Schwert, in der gegenüberliegenden linken oberen Ecke ein Kurzschwert, die standesgemäßen Waffen der Zweischwertmänner aus Japans Feudalzeit,

„Daiſhō“, das große und das kleine Schwert. Die zwölf unter dieſen Schwertern ſtehenden Zahlen bezeichnen dem des Leſens Unkundigen rechts die „großen“, links die „kleinen“ Monate (Dai und Shō), d. h. die Monate mit 30 oder 29 Tagen. Da im alten japaniſchen Kalender die Einteilung der Monate in „große“ und „kleine“ alljährlich verſchieden war, zuweilen ſogar ein ganzer Schaltmonat eingeſchaltet wurde, war es nötig, dieſe Einteilung beim Jahreswechſel bekanntzugeben. Die Bekanntmachung erfolgte entweder durch öffentlichen Anſchlag vor den Amtsgebäuden der Regierung oder von privater Seite durch „Daiſhō“ oder „Ryakureki“ (abgekürzter Kalender) genannte gedruckte oder geſchriebene Neujahrswünſche. Man ſuchte natürlich dieſen Neujahrswünſchen, die zuerſt dem Mekuragayomi ähnlich waren, eine möglichſt originelle Form zu geben, und Maler und Kalligraphen wetteiferten darin, neue Arten und Motive zu finden. Meiſt kam es darauf an, die Schriftzeichen „groß“ und „klein“ (大小) in Verbindung mit den Zahlen der 12 Monate, wenn möglich verſteckt, anzubringen oder mit einem Bilde zu vereinigen. So iſt uns in dem Buche „Shika no makifude“ vom Jahre 1686 ein ſolcher Daiſhō erhalten, der uns die 3 Zeichen 士口弓 zeigt (Abb. 7). Stände im Texte nicht die Erklärung, wir müßten nicht, was dieſe 3 rätſelhaften Worte (Ritter, Mund, Bogen) bedeuten ſollen. Aus dem Texte erfahren wir nun,

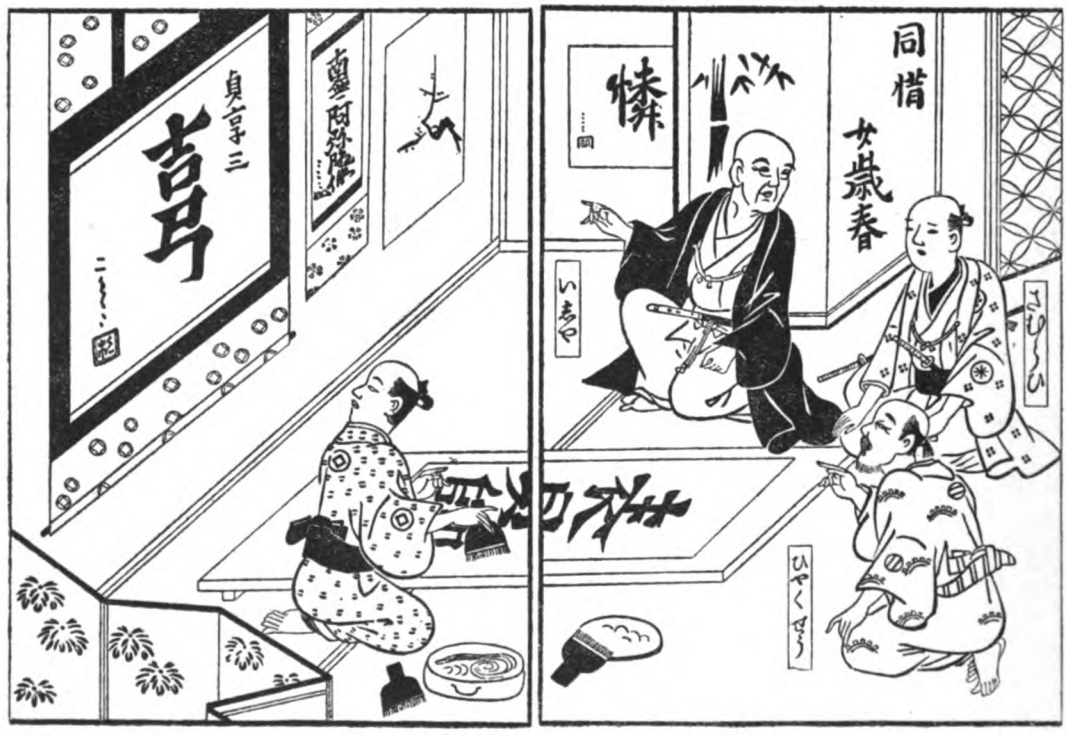


Abb. 7. Aus dem „Shika no makifude“ des Shikano Buzaemon. Illuſtriert von Furuyama Moroſhige. Edo, 1686.

daß alle wagerechten Striche einen großen Monat, alle senkrechten Striche einen kleinen Monat bezeichnen (für die Reihenfolge der Striche gilt die alte Regel „von links nach rechts, von oben nach unten"). Die Lösung ist dann einfach: Groß = 1. 3. 4. 6. 7. 9. 11. Monat, Klein = 2. Schaltmonat. 5. 8. 10. 12. Monat. Es ist dies die Einteilung für das Jahr 1686 (Abb. 8). Auf gleichfalls originelle Art hat Torii Kiyonobul I auf einem 1730 im Verlage Masuya zu Edo erschienenen Blatte (abgebildet bei Einstein: „Der frühere japanische Holzschnitt" Abb. 35 aus der Sammlung Straus-Negbaur) die Aufgabe gelöst. Er stellt den Schauspieler Tomizawa Chōnosüke, der im gleichen Jahre den Namen Takenaka Kasen annahm, in der Rolle der Senju no mae, die großen und kleinen Monate an den Fingern abzählend, dar. Kasen steht vor einem Kakemono, das 12 rätselhafte Zeichen (in jedem Wörterbuche wird man sie vergeblich suchen) und ein kurzes Gedicht enthält. Jedes der 12 Zeichen ist aus je einem der 12 Tierkreiszeichen, aus je einem der 12 Monatszeichen und aus den Zeichen „groß" oder „klein" zusammengesetzt. Der Vers enthält eine mnemotechnische Anleitung: Zähle abwechselnd „groß" und „klein" bis zum 6. Finger ab, dabei 5 und 6 als groß und zähle wieder zurück, so erhältst du, vom Daumen beginnend die großen, vom kleinen Finger beginnend die kleinen Monate (d. h. $\frac{1}{\text{gr.}}\ \frac{2}{\text{kl. gr.}}\ \frac{3}{\text{gr.}}\ \frac{4}{\text{kl.}}\ \frac{5}{\text{gr.}}\ \Big|\ \frac{6}{\text{gr.}}\ \Big|\ \frac{7}{\text{kl.}}\ \frac{8}{\text{gr.}}\ \frac{9}{\text{kl.}}\ \frac{10}{\text{gr.}}\ \frac{11}{\text{kl.}}\ \frac{12}{\text{gr.}}$). Andere Blätter wieder zeigen nur das Zeichen „groß" und 6 Zahlen, die nicht aufgeführten Zahlen gelten dann als „klein". Für den Sammler sind diese Blätter von Wichtigkeit, da sie stets eine genaue Datierung ermöglichen. Oft finden wir die großen Monate auch in Form eines Stempels, speziell in erotischen Werken mit Kryptosignatur, es läßt sich dann aus solchen Stempeln das Erscheinungsjahr des Buches genau ermitteln. Zeigt der Stempel z. B. die Zeichen: Groß, 2, 3, 5, 6, 8, 10, so erhalten wir als Erscheinungsjahr das Jahr 1765. Der geschriebene Nyakureki wurde schon seit 1720 etwa durch den Kalender in Bildform mehr und mehr verdrängt. Die Schriftzeichen, die anfangs noch einen Teil des Bildes ausmachen, treten mehr und mehr zurück und werden schließlich nur noch ganz versteckt angebracht, so daß man, wie bei einem Vexierbild oft lange suchen muß, bis man sie entdeckt. Der ursprüngliche Zweck des Blattes, ein schnelle Orientierung über die Anzahl der Tage der einzelnen Monate zu ermöglichen, ist damit nebensächlich geworden, und das Blatt wird mit der immer gesteigerten künstlerischen Ausführung zum Sammelobjekt (T. 5, 7, Abb. 9, 10). Um 1760 hatte die Sammelwut für die Nyakureki-Blätter ihren Höhepunkt erreicht. Die Holzschneider Yoshida Gyosen, Okamoto Shōgyo und Nakade Toen wetteiferten in der Herausgabe immer neuer Blätter in immer prächtigeren Farbenzusammenstellungen. Der Gelehrte und Schriftsteller Hiraga Gennai 平賀源内 hatte dem Farbdruck schon immer viel Interesse entgegengebracht. Als im Jahre 1762 eine Gedichtsammlung „Umi no

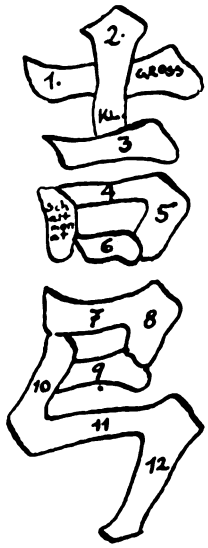
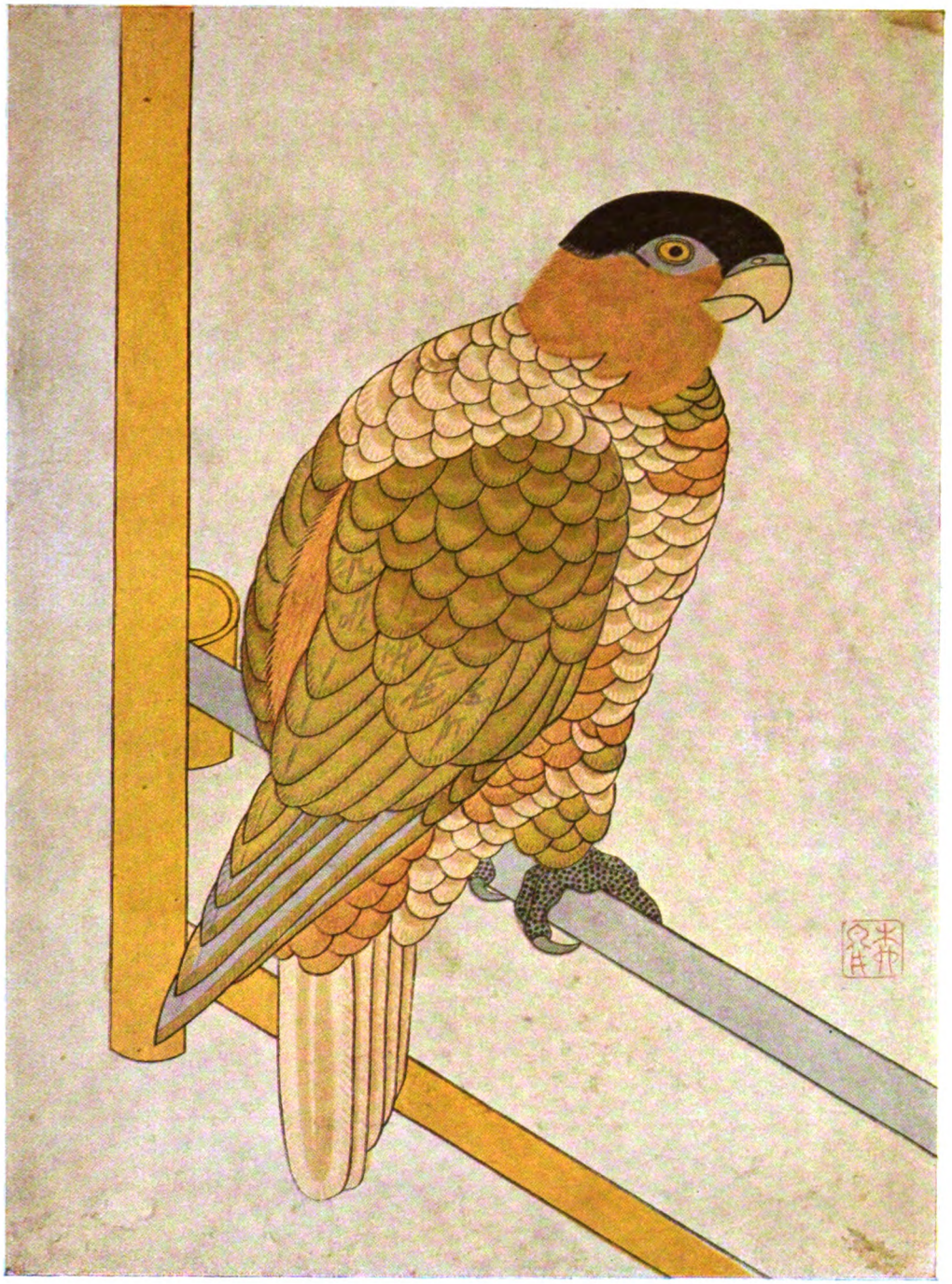


Abb. 8. Erklärung des Nyakurekizeichens aus dem „Sikha no maki fude".

Abb. 9. Ryakurekiblatt des Torii Kiyomaſu für das Jahr 1724. (Verlag Sakaiya.) Gewand, Mütze und Glückshammer des Gottes Daikoku aus den Zahlen der „großen Monate“ 1. 4. 6. 8. 9. 10. 12 gebildet. Die herabfallenden Geldſtücke zeigen die Zahlen der „kleinen Monate“. 2. 3. 4. (Schaltmonat) 5. 7. 11.

ſachi“, die in Farben die Abbildungen von Fiſchen und anderen Meerestieren brachte, erſchien, ſandte er ein Exemplar mit erläuternden Beiſchriften an einen holländiſchen Freund in Nagaſaki, wie uns Shoku Sanjin in ſeinem „Yakko dako“ mitteilt. (Shoku Sanjin behauptet ausdrücklich, daß das Buch in Farben gedruckt war, doch iſt bisher eine farbige Ausgabe nicht aufgefunden worden. Der Zeichner war Katſuma Ryūſui, der Holzſchneider Sekiguchi Jinſhirō und der Drucker Sikiguchi Tōkichi.) Derſelbe Gennai gründete 1765 einen Ryakureki-Verein, deſſen Mitglieder ſich gegenſeitig durch Herausgabe beſonders origineller Kalenderblätter zu überbieten ſuchten. In öffentlichen Verſammlungen wurden dann die einzelnen Blätter gezeigt, verglichen, kritiſiert und getauſcht. Gennai ſelbſt brachte zum Jahre 1765 ein beſonders prächtiges Blatt, das die Schauſpieler Sōjurō und Raizō in den Rollen des Oniō und des Soga no Gorō zeigte, heraus und erregte mit dieſem Blatte großes Aufſehen. Dieſes Blatt war für die Entwickelung des Farbendruckes von größter Wichtigkeit und verdient deshalb unſere beſondere Beachtung. Moriſhima Banſhōtei berichtet uns in ſeinem „Hogokago“ hierüber und erzählt weiter, daß neben Gennai in der Shirakabecho im Stadtteile

Zu: Rumpf, Die Anfänge des japanischen Farbenholzschnittes in Edo



Papagai

Nyakurekiblatt des Harunobu. Auf den Federn des Papageis sind versteckt die Zahlen der „großen Monate" = 2, 3, 5, 6, 8, 10 des Jahres 1765 angebracht.

UNIV. OF MICH.

Kanda, Suzuki Harunobu, ein Maler, der im Stile der Nishikawa-Schule malte, wohnte, der bei Gennai aus- und einging. Nachdem Harunobu das erfolgreiche Blatt gesehen, habe er hierdurch angeregt seine berühmten Azumanishikie, die Vorläufer der später unter dem Namen Nishikie bekannten Farbdruckblätter, herausgebracht, die dann bald in allen Verlagsbuchhandlungen zum Kaufe auslagen. Da Banshōtei ein Schüler des Hiraga Gennai war, liegt kein Grund vor, seinen Angaben keinen Glauben zu schenken, jedenfalls sind sie zuverlässiger als die Notiz im „Zōho ukiyoe rui kō", die den Harunobu bei der Ryōgokubashi in der Yonezawachō wohnen läßt und ihn einen Schüler des Nishimura Shigenaga nennt. Banshōtei zählte, als Harunobu starb, 26 Jahre und hat den Maler sicherlich persönlich gekannt. Das „Ukiyoe rui kō" wurde aber erst 30 Jahre nach dem Tode des Künstlers verfaßt und ist auch sonst nicht immer genau in seinen Angaben. In Harunobus Malweise findet man nichts, was auf eine Schülerschaft bei Shigenaga hinweist, dagegen zeigt sein Stil größte Ähnlichkeit mit den Arbeiten des Nishikawa Sukenobu, den er zuweilen direkt kopierte. (H. v. Winiwarter hat schon vor Jahren in einem interessanten Aufsatz „Notes à propos de Harunobu" im Orientalischen Archiv II, 3. April 1912 auf diese Tatsache hingewiesen.) Wir sehen aus Banshōteis Bericht also, daß Harunobu tatsächlich nur „einer der Männer" war, die sich um die Erfindung des Vielfarbendruckes verdient gemacht haben, und, daß der Verfasser des Vorwortes zum „Ehon haru no nishiki" mit seiner Behauptung im Rechte ist. Neben den genannten Holzschneidern kann auch in erster Linie Hiraga Gennai Anspruch auf Beteiligung bei der Erfindung erheben. Die Frage, welchen Anteil Kyosen, Minkō, Komatsuken, Shibafusa u. a. an Harunobus Werk haben, ist von Kurth in seinem Artikel „Harunobu-Studien" (O. Z. IX 1/2, April September 1920/21) der Lösung bedeutend näher gebracht worden, jedoch noch nicht ganz geklärt. Zunächst ist die Frage, wer der erwähnte Kyosen und der Klub „Kyosen-Ren" gewesen ist, zu untersuchen. Die meisten japanischen Quellen nennen den Kyosen einen Maler und Holzschneider, der noch um 1780 gelebt haben soll. Wahrscheinlich verwechseln sie ihn mit dem bei der Erfindung des Vielfarbendruckes beteiligten Holzschneider Yoshida Gyosen. Von Kyosen finden sich schon seit den vierziger Jahren Illustrationen zu eigenen Kurzgedichten in mehreren Gedichtsammlungen. Meist sind es Darstellungen aus dem Tier- und Pflanzenreich oder Landschaften. In denselben Büchern treten neben Ishikawa Toyonbu, Okumura Masanobu, Katsuma Ryūsui und Hyakurin Sōri als Illustratoren Rotei Kyoshu und Usen auf. Die Bilder illustrieren meist eigene Gedichte, und die Namen Kyoshu und Usen verraten ihre Träger als Kyosen-Schüler. Den eigentlichen Namen Kyosens weiß

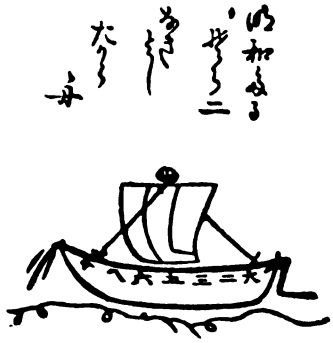


Abb. 10. Ryakurekiblatt mit Glücksschiff (Takarabune) für das Jahr 1765. Auf dem Schiffsrumpf die Zeichen: groß, 2. 3. 5. 6. 8. 10, Segel, Steuer, Quaste am Bug und andere Teile aus den Zeichen: klein, 1. 4. 7. 9. 11. 12. gebildet.

man nicht, man weiß nur, daß er ein Dichter für Kurzgedichte (Kyōka) gewesen ist und sich als solcher Kikurensha Kyosen nannte. Die Bezeichnung Ren (Klub) bezeichnet eine Kyōka-Dichtergesellschaft, die sich um einen bestimmten Dichter, in unserem Falle um Kyosen scharte. Daß sich unter den Kyōka-Dichtern stets talentierte Leute in der Malerei versuchten, und daß andererseits zahlreiche Maler sich als Kyōka-Dichter betätigen, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Es darf uns daher nicht wundernehmen, wenn wir Kyosens Namen oder die Namen seiner Dichtergenossen in Verbindung mit dem Zeichen 画 (ga) auf Holzschnitten finden. Das zweite auf frühen Harunobu-Blättern oft in Verbindung mit einem anderen Namen wiederkehrende Zeichen 工 (ko) bedeutet fecit, erfunden, geplant. Kurth knüpft daran die irrige Vermutung, daß mit diesem Zeichen der Kolorist des Blattes gemeint sei. Gemeint ist lediglich das Klubmitglied, für das Harunobu das Blatt schuf, und das ihm vielleicht die Idee für den darzustellenden Vorwurf eingegeben hatte. Es muß angenommen werden, daß auch Kyosen und seine Anhänger nach Hiraga Gennais Vorbild einen Sammel- und Tauschklub zuerst für Nyakureki-Blätter, später für Azumanishikie überhaupt, bildeten. Der auf den einzelnen Blättern fehlende Name des Malers deutet auf Serien, bei denen jedes einzelne Blatt wohl den Namen des Auftraggebers, nicht aber den Namen des Malers zeigte. Harunobus Name, sowie die Namen der Holzschneider und Drucker waren auf dem Umschlag der Serie verzeichnet und wurden daher bei jedem einzelnen Blatt fortgelassen. Eine ganze Anzahl solcher Umschläge sind erhalten und sind geeignet, diese Annahme zu unterstützen.

Ein weiterer Tausch- und Sammlerklub scharte sich um die Persönlichkeit des Tachibana Minkō. Nach dem „Ukiyoe rui kō" lebte Minkō in den Perioden Hōreki-Meiwa (1751—1772), war erst Kunststicker und ging später zur Malerei über. Wir haben gesehen, daß das „Ukiyoe rui kō" nicht immer eine ganz zuverlässige Quelle ist, und auch hier muß man wohl diese Nachricht mit Bedenken aufnehmen. Minkōs bekanntestes Werk ist das „Saiga shokunin burui" von 1770, das schönste jemals in Japan gedruckte Holzschnittbuch, von dem Strange mit Recht sagt: „The edition of this work on large paper is a treasure any collector may be proud of". Minkō brachte in diesem Werke zugleich eine neue Drucktechnik „Suri komi saishiki" zur Anwendung, das Drucken in verlaufenden Farben. (Bis dahin verstand man nur die Flächen mit einem gleichmäßigen Farbton zu füllen.) Vor allem aber zeichnet sich das Buch durch seine meisterhafte Zeichnung aus, die einen großen Künstler verrät, der alle seine Zeitgenossen in der Ukiyoe-Schule, auch den Harunobu, in den Schatten stellt. Minkōs Name wird uns in zwei Schreibweisen 民江 und 岷江 überliefert, beider Namen bediente sich auch der gleichzeitig lebende Kleinplastiker (Netsuke-Schnitzer) Minkō, ein Vasall des Schloßherrn von Tsu in Ise, der 1735 geboren wurde und noch 1810 in Edo lebte. Wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir in beiden Künstlern ein und dieselbe Persönlichkeit vermuten. In Minkōs „Shokunin burui" finden sich verschieden Typen, die fast wie ein Entwurf zu einem Netsuke wirken.

Auch Seidlitz[2] Abb. 46, Harunobu, Abb. 55, Shigemasa, Aubert pl. XIII sind übrigens durch versteckte Monatsangaben 1765 datiert.

Zu: Rumpf, Die Anfänge des japanischen Farbenholzschnittes in Edo.

Torii Kiyonobu I. Aus dem „Shibai hyakunin isshu" vom 5. Monat 1693. Rechts ist Danjūrō I. dargestellt. Die Beischrift zeigt die Silbe „Dan" in der ersten Schreibung.

Moronobu, Theaterzettel für das Moritaza vom Jahre 1675.

UNIV. OF MICH.

Miszellen.

The Invention of the Buddha Figure[1]).

Mr. Foucher has at last completed his great work on the Greco-Buddhist art of Gandhāra, save for a volume of indices, addenda, etc. which is still to follow. One hundred and twenty-two pages of the second fascicule of tome II are occupied with a ‚résumé' and ‚conclusions'. The résumé is not a mere summary of previous matter but an attempt to follow in detail the history of the most important type, the Buddha figure, in Gandhāra, in India proper, and the Far East. The following is Mr. Foucher's theory:

Buddhist influence began to be felt in the North West (Gandhāra) about the middle of the third century B. C. By the first century B. C. Gandhāra had become a Buddhist country, far more so, in fact, than India had ever been, and, by the localisation and acclimatisation of Buddhist legends, a second holy land of Buddhism. Most likely the dominant sect was that of the Sarvastivādins. The same north-western lands were at the same time profoundly affected by Hellenistic and Western Asiatic culture, not indeed, as a direct consequence of Alexander's raid, but as a result of Greek conquests in the second century. For two centuries the Kābūl valley and for one century Gandhāra and the Panjāb, were the seat of two or more Greek kingdoms. Amongst the foreigners there settled must have been the engravers to whom are due the fine coins of the Indo-Greek dynasties. The name of one of the Greek kings, Menander, is preserved in the Buddhist *Milinda Panha*; and whether or not the conversion was a fact, this text at least exhibits very clearly the two elements of Hellenism and Buddhism in contact. Even the Scythians and the Yue Chi (Kuṣāṇs) when they entered this area found Greek workmen to strike their coins. The Indo-Greek coins exhibit a gradual Indianisation, with the appearance of Buddhist symbols (M. Foucher's ‚Beginnings of Buddhist Art'). Kadphises was perhaps a Buddhist, and in any case the Buddha figure was already well-known and *stylisée* in the reign of Kaniṣka, i. e. in the second half of the first century A. D. The creation of the Greco-Buddhist school is thus to be regarded as ‚sensiblement antérieure' to Kaniṣka, and is certainly not due to him.

It is suggested that the invention of the Buddha figure took place in the capital city of Gandhāra in the first century B. C. The Greeks, of course, were not of pure blood, but for the most part ‚Eurasians'; but the coins prove that skilful Greek or

---

[1]) A. Foucher, L'Art gréco-bouddhique du Gandhara. Tome II, Paris 1918, 1922, fascicules I and II, pp. XI, 809 and figs. 301—600, pls. 1—6. —

half-Greek workmen formed a permanent element of the population. Greek or Eurasian craftsmen, however, could not have lived merely on the proceeds of the work provided by the mint; they undertook whatever work was required of them. They must have been employed by Buddhists to decorate monasteries.

But is it not too much to expect that an Oriental should have applied to a Greek to execute religious works? Hindus of modern times, for example, have fixed traditions, and do not employ foreign artists to decorate their temples (though the influence of foreign art can be recognized there). It is suggested by M. Foucher that the Greek or Eurasian, probably the latter, „artiste par son père grec, boudhiste par sa mère indienne' must have been himself a Buddhist. M. Foucher paints a dramatic picture of a native Buddhist visiting the Eurasian craftsman in his booth in the bazar of Peukalaotis, and enquiring ‚Could you also make me a Buddha?' and receiving the answer ‚Why not?'. The first image so made, or at least, the general type evolved in the making of this and other images, provided the prototype of all other Asiatic Buddhas.

M. Foucher dismisses very summarily, and without reference to the existence at Mathurā and Mirpur Khās of Buddha figures of non-Gandhāran types, the reverse possibility of the Gandhāran type having been modelled upon an Indian prototype. We cannot regard the matter as settled beyond all dispute; but let us accept for the sake of argument and as a working hypothesis M. Foucher's view that the first Buddha figure was made in the way above suggested, in the first century B. C.

We are immediately struck with the fact that either the patron or craftsman must have had a very definite idea of what was to be done. We refer, e. g. to the *uṣṇīṣa*, the *dhyāna mudrā*, and lotus seat (*padmāsana*, in both senses of the word). There existed, certainly, no foreign prototype for such a seated Buddha. The lotus seat and the *uṣīṇsa* [1]) already existed in Indian art; and only to an Indian mind could an association of ideas between the attainment of supreme insight, and the formal posture of a yogi, have presented itself.

So then, M. Foucher's first Buddha was executed according to a concept of Indian origin [2]), and in many details following already existing forms in Indian sculpture: but in a hybrid style. It hardly appears that such facts can honestly be called ‚The Greek origin of the Buddha figure'.

Indian Buddhists and the artists who worked for them in India proper — Mathurā, Magadha, Amāravatī, etc. — ‚promptly accepted in their turn the Indo-

[1]) M. Foucher omits to refer to the discussion by Waddell (Ostasiatische Zeitschrift, III, 1915) of the origin of the uṣṇīṣa, and likewise to the Bodh Gayā railing relief, which as Sir John Marshall has pointed out (J. R. A. S. 1908, p. 1098) proves that the uṣṇīṣa was no new feature introduced by the Gandhāra school of art. — [2]) Indian images are originally imagined or visulised from texts; some Buddhist text may have been used as a *dhyāna mantram* to define the required form. Cf. *Bhagavad Gītā*, VI, 10—21.

Greek type of Buddha', together with many other types originating in Gandhāra, and added these to their original repertoire. Now by ‚type' we mean either or both (1) motif conception, composition and (2) style or manner. As we have seen, the first element of the type was already Indian (the types of all Indian sculpture are primarily mental concepts): and as regards the second Indian sculptors certainly did not imitate the *style* of the Gandhāra sculptures. Although the influence of the style is recognizable for a time, it yielded very rapidly in face of the more vigorous and more plastic indigenous tradition — just as the Indian models were later completely transformed, stylistically, in Indonesia and the Far East. Neither was the reason for the *use* of images peculiar to Gandhāra. As Jacobi first pointed out (S. B. P. XXII, p. XXI) it was the development of *bhakti* which had created the necessity for icons, and this development and necessity were common to Brahmanism, Buddhism and Jainism and to Gandhāra and India proper equally. So that in spite of all that may be argued or proved about the manufacture of the first Buddha images, the typical Buddha and other figures of the Kuṣāṇ, and still more those of the Gupta, period can only be described as conceptions of Indian origin realised in an Indian way. India and India alone has created the Buddha figure.

M. Foucher apologises rather quaintly for not employing the word ‚décadence' to the progressive Indianisation or Sinification of the Gandhāra type and points out in a lofty manner that a philologist (like himself) "est incapable par métier de ces engouements furieux et de ces haines généreuses auxquels les opinions des hommes doivent d'ordinare tout leur sel". M. Foucher has elsewhere accused of chauvinism those who differ from him in his estimation of the aesthetic value of Gandhāra art. Now he achieves an appearance of unprejudiced impartiality by conceding that there are good and bad examples of both the Indian and Gandhāra schools. He allows the excellence of certain Gupta works; and also praises certain Gandhāra sculptures, for example the "beautiful Buddha of Mardan, with its grace at the same time correct and thoughtful", and claims that this figure alone contradicts the "blasphemous lie" that Gandhāra art was never inspired. We regret that we cannot accept the compromise. Hellenistic art is never anything but Hellenistic art — as M. Foucher himself describes it "l'art grec expirant" and *in extremis*. If Mr. Havell calls it "soulless" he is no more to be accused of "engouement" than another English writer who describes the mosaics of the Galla Placidia at Ravenna as "still correctly classical" and speaks of a "nasty woolly realism about the sheep, and about the good shepherd more than a suspicion of the stodgy, Graeco-Roman Apollo". The character of Hellenistic art is known: and it is certain that it is no better in Gandhāra than anywhere else.

M. Foucher accustomed to the modern world in which the individual counts for so much, perhaps forgets that in the ancient world, with rare exceptions, and in Asia up to modern times it has been the race and not the individual that has expressed itself in art. In other words, at any one period, the same quality, only superficially

modified by degrees of skill, and not of inspiration, pervades all works [1]). Each work of each school and period has a consistent quality peculiar to that school, aside from the question of the varying degrees of skill shown in each work. Certainly there are good and bad periods; but good and bad examples, so far as essentials go, in any one period or school, no. That is why we need not hesitate to say that, in essentials, all Gandhāra art is uninspired or soulless, and all the art of Amarāvati inspired or animated.

M. Foucher proceeds to trace the spread of the Buddha figure on the one hand into Indo-China and Indonesia, on the other into China and Japan, and of all the types "il n'en est aucune que ne se ramène à un modèle Gandharien". Incidentally he refers to the Buddha figure excavated at Dong Du'ong as essentially an Amarāvatī type and remarks "Si la riche moisson archéologique recueillie à Ceylon avait été plus libéralement publiée, plusieurs cas analogues se présenteraient aussitôt à nous". It is only one of many cases in which he exhibits an imperfect acquaintance with the literature; for the Catalogue of Bronzes in the Colombo Museum was published in 1914 and a number of the most important early stone figures in the same year (in *Visvakarmā*), and a good deal of material has been made available by the archaeological Survey.

Turning to the history of Indian art before the Gandhāra episode we note that M. Foucher is inclined to accept the view of della Setta who has argued from an analysis of technical methods employed that "early Buddhist" art in India is not a development of a previously existing Indian art, but, technically at any rate, a borrowing from the West, though less directly so than the art of Gandhāra. The argument is mainly based on the existence at Sānchī and Barhut of figures represented in positions not merely frontal or full profile, but also in three quarter profile; and this "secret of technique is a monopoly of the Greeks". A further argument is drawn from the method of "continuous narration" so conspicuous at Sānchī and characteristic of Indian art up to the present day. It would appear however that the development of the three-quarter profile, freeing the representation from the limitations of frontal and full profile positions, and that of continuous narration, are inherent in human capacity and may well have taken place more than once. The Greeks, it is true, have the priority in time. But even so, must we consider Western influence also responsible for the three-quarter profile representations which are so common in Chinese stone engravings of the Han period?

Thus M. Foucher accepts the view that the whole of Buddhist art has western origins. Jain art of course is in the same case. What of Brāhmanical art? It is pointed out that so far as we know, styles of art in India have never been determined by secta-

[1]) This is admirably illustrated in M. Groslier's *Études sur la psychologie de l'artisan cambodgien* now appearing in "Arts et Archéologie Khmers". —

rian labels; what is true for one must be true for another sectarian art. We have seen an instance of this in the connection of the development of iconolatry with the rise of *bhakti* equally in all sects. M. Foucher however rests the argument here, merely referring to the paucity of early Brāhmanical works. The treatment, however, is very superficial; he does not mention the Guḍimallam and Bhitā lingams; nor does he discuss the impressive "Parkham image" and the related figures, which, whether as until lately assumed, of Mauryan date or as now regarded by Mr. Jayasval and many other scholars as of Śaiśunāga age, are of prime importance in these deliberations. M. Foucher does indeed admit that some sort of art must have existed in India before the time of Alexander, but does not discuss the probable existence of an indigenous non-Aryan art of the Vedic period, nor refer to the literature in which the evidence, uncertain as it is, for the use of images in the Vedic period has been collected.

M. Foucher accordingly summarises the history of Indian art as follows: (1) Unknown pre-Mauryan art (2) Early Buddhist art under Greco-Persian influence (3) direct Hellenistic influence in Gandhāra (4) age of complete Indianisation, culminating in the Gupta period when the race idea is fully expressed and realised, and (5) subsequent exaggeration, mannerism and loss of vitality. The net result is that Indian art has no greater originality than European [1]): Christian and Buddhist art alike possess a common ancestry in the Hellenised orient, in the last analysis in something older than Greek art, which we may conveniently designate as Early Asiatic.

Finally, in discussing the originality of any art, we must not forget that form and content are for more significant than formula (*Formensprache*) and subject. These are matters which M. Foucher never discusses; his work is entirely concerned with formulae and the history of formulae.

A study of this kind so patiently and faithfully undertaken has great historical value; but it cannot serve as a substitute for the more difficult and more important study of form and content considered as expressions, in relation to the states of mind from which their necessity derives. The real value of an art is to be found in what it actually is and reveals and what it actually is and reveals inevitably belongs to its own time and place, regardless of the history of its formulae. As remarked by Prof. Flinders Petrie (*Social Life in Ancient Egypt*) "nothing beyond what is self developed in the brain of a race is permanently gained, or will survive the changes of time".

Ananda Coomaraswamy.

[1]) "Née en Orient l'iconographie chrétienne nous est arrivée toute faite. Ce ne sont pas nos artistes qui meditant sur le texte sacrée, on conçu les scènes de l'Evangile, ils les ont reçues d'un monde lointain. Le fond resta oriental..." and just as with western formulae in India "Dès qu'il apparaît, l'art... se montre façonné par la pensée". (Male, F., L'Art religieux du XIIe siècle en France.)

Sinologische Forschungen Karlgrens.

I.

Études sur la Phonologie Chinoise[1]).

Dieses grundlegende, epochemachende Werk ist in drei Lieferungen in den Jahren 1915, 1916 und 1919 erschienen. Von dem Umfang der gewaltigen geleisteten Arbeit möge eine Gesamtübersicht dem Leser einen Begriff geben.

	Seite
Einleitung	5— 20
Das alte Chinesisch	23—219
Kap. 1: Die Quellen für unser Wissen vom alten Chinesisch	23— 41
„ 2: Das Lautsystem des alten Chinesisch	42— 90
„ 3: Die phonologischen Gruppen des alten Chinesisch	91
Tabellen der Anlaute	101—138
„ „ Auslaute	140—219
Beschreibende Phonetik der jetzigen Dialekte [oder Sprachen, S. 223]	223—336
Kap. 4. Vorbemerkungen	223—230
Liste der 33 behandelten Dialekte	230—231
Instrumente zur Lautuntersuchung [Lioret-Apparat und künstlicher Gaumen]	232—235
Begriffe der allgemeinen Lautlehre	235—247
„ 5 Prosodie des jetzigen Chinesisch	248
[Hierin u. a. S. 253—259: Die „Töne".]	
„ 6. Qualitative Phonetik	260—336
[Konsonanten, S. 260—294; Vokale, S. 294—316, Diphthonge S. 317—333; Triphthonge, S. 334—336].	
[Sprach-]geschichtliche Studien	339—700
Vorbemerkungen	339—341
Kap. 7: Die „Anlaute" 1—3 (kien, k'i, kiun)	342—360
„ 8: Der Anlaut 4 (i)	361—370
„ 9: Die Anlaute 5—8 (hiao, hia, ying, yu)	371—388
„ 10: „ „ 9—16 (tche, tch'ö, tch'eng, tchao, tch'ouan, tchou-ang, chen, chan)	389—456
„ 11: Der Anlaut 17 (je)	457—469
„ 12: Die Anlaute 18—20 (ni, niang, lai)	470
„ 13: „ „ 21—23 (touan, t'eou, ting, tsing, ts'ing, ts'ong, sin, sie)	493—543
„ 14: „ „ 29—31 (fei, fou, ping)	544—569
„ 15: Der Anlaut 32 (ming)	570—580

[1]) Vol. 15: 1 der Archives d'études orientales publ. par I. A. Lundell. Upsala 1915 ff.

Seite

Kap. 16: Bemerkungen über die Töne ..... 581—597
„ 17. Rekonstruktion der alten Endlaute ..... 598—689
Endkonsonanten ..... 603—604
Vokalismus ..... 605—689
Zusammenfassung ..... 689—700

Ehe auf den eigentlichen Kern dieser Arbeit eingegangen wird, möge hier ein Auszug aus der auch für weitere, nicht gerade phonologisch interessierte Kreise belangreichen Einführung folgen.

In der „Vorrede" (S. 3) hebt der Verf. hervor, daß in keinem Lande die phonetische Erforschung der dialektischen Erscheinungen so weit vorgeschritten sei, als gerade in Schweden. Er sei daher zu dem Entschlusse gekommen, die schwedischen Methoden auf die chinesische Phonologie anzuwenden. In der „Einleitung" führt er dann weiter aus, daß die Sinologie ein ungeheures Gebiet umfasse, daß sie zunächst nur eine Liebhaberei unter den Missionaren und Diplomaten gewesen sei, in den letzten 20 Jahren aber durch Spezialforscher auf den Feldern der Geschichte, der Altertumskunde, der Kunst sowie der Religion zum Range einer Wissenschaft erhoben worden sei. Nur die sprachliche Erforschung als die trockene, weniger anziehende habe nicht gleicher Berücksichtigung sich zu erfreuen gehabt. Dabei könne die Sinologie ebensowenig wie andere Wissenschaften die Mitarbeit der Linguistik entbehren. Wenn es letzterer gelänge, das Lautsystem des alten Chinesisch wieder aufzubauen, so würden „Geschichte und Altertumskunde dankbar anerkennen, daß unzählige Probleme Ost- und Mittel-Asiens aufgehört hätten, Probleme zu sein". Dann würden Phantastereien wie Terrien de La Couperies und Schlegels nicht mehr möglich sein.

Als die drei hauptsächlichsten Aufgaben der sinologischen Philologie stellt Verf. auf: die Verwandtschaft und die Ursprünge des Chinesischen zu ermitteln, die Geschichte der Sprache zu entwirren und das jetzige Chinesisch nach allen Richtungen aufzuhellen. Die beiden letzten Aufgaben müssen erst weit gefördert sein, ehe an die erste gegangen werden könne. Dazu sei eine streng zu befolgende Methode erforderlich. Bisher hat man sich entweder aus beliebigen Einzel-Elementen die verschiedenartigsten Dialekte, ein sogenanntes „Altchinesisch" konstruiert, oder man hat einen der jetzigen Dialekte als direkten Abkömmling des Altchinesischen angesehen, oder gar von jener hypothetischen Sprachstufe ausgehend die jetzigen Dialekte studiert. Eine rekonstruierte Lautform müsse offenbar zwei Bedingungen erfüllen, nämlich erstens mit den alten Quellen für die Geschichte der Sprache übereinstimmen und zweitens in überzeugender Weise nicht bloß einen oder zwei Dialekte, sondern die Gesamtheit derselben so erklären, daß man für jeden einzelnen eine Reihe von phonetisch zulässigen Entwicklungen aufstellen könne. Die alten chinesischen Quellen hierfür sind vor allem die Laut-Tabellen und die Reim-Wörterbücher. Sie ermöglichen die lautliche Gruppierung des alten Chinesischen, aber nur in gewissermaßen algebraischer Form, immerhin eine so zuverlässige Grundlage für die Erforschung der lebenden Dialekte, als ob das alte Chinesische uns wohlbekannt wäre. Ebenso kann man auf diese Weise leicht

feststellen, welche Aufgaben der Sprachgeschichte mit Hilfe der Dialekte gelöst werden können und welche nicht (S. 7).

Der Verf. bespricht dann die Versuche seiner Vorgänger auf den Gebieten der Sprachgeschichte und der lebenden Mundarten: des Bahnbrechers Edkins (1853 ff.), der leider bald auf Irrwege geriet, ferner Parkers, der in seiner Einleitung zu Giles' Wörterbuch (erste Auflage) „eine reizende Probe von unwissenschaftlichem Dilettantismus" lieferte und sich jenes oben gerügten Fehlers schuldig machte, sich ein Gebäude des alten Chinesischen auf ungenügender Grundlage zu errichten. Der gleiche Tadel trifft Schlegel, der 1900 in seinem 'Secret of the Chinese method of transcribing foreign sounds' ohne Kritik und Methode vorgegangen ist.

Volpicellis Phonology, 1896, bedeute dagegen immerhin einen Fortschritt. Kühnerts Beitrag „Zur Kenntnis der älteren Lautwerte des Chinesischen" wird ohne Bemerkung erwähnt. [S. v. d. Gabelentz' Versuch über das Sino-Koreanische 1892 scheint dem Verf. nicht bekannt geworden zu sein.] Schaanks Ancient chinese Phonetics, 1897—1898, sei das beste bisher über diese Fragen Geschriebene.

Der Verf. kritisiert weiter P. G. v. Möllendorffs Classification des dialectes chinois, 1899, und weist (S. 9—10) nach, daß dessen Ordnungsprinzip der Mundarten auf Grund ihrer Verständlichkeit sich nicht als Ausgangspunkt für die geschichtliche Dialekterforschung empfiehlt. Es auch genügt nicht, von der Peking-Mundart auszugehen, wie es Forke und andere getan haben. Dies wird auf S. 10—11 nachgewiesen. Es bleibt nur ein brauchbarer Ausgangspunkt übrig: die alte Sprache. Das hat i. J. 1912 Maspero in einer hervorragenden, streng methodischen Monographie über einen chinesischen Dialekt, das Sino-Annamische, gezeigt.

Wegen jenes verfehlten Ausgangspunktes habe die Dialektforschung nicht viel Bedeutendes außer Masperos Arbeit ergeben (S. 11). Dabei fehlt es nicht an Rohstoffen dafür. Es folgt dann eine Aufzählung der Dialektlexika f. Peking, Canton, Hak-ka, Luhfung, Fu-tschou, E-mu˜ (Amoy), Swa-tow, Shang-hai, Nan-king, SSI-tsch'uan, Sino-Koreanisch, Sino-Annamisch. Die Quellen für das Sino-Japanische werden als bekannt vorausgesetzt. Der Verf. selbst hat 17 der bisher wenig bekannten Dialekte von Schan-si, Schen-si, Kan-su und Ho-nan sorgfältig untersucht. Dazu kommen die Angaben Forkes, Mateers, v. Möllendorffs und einiger schwedischen Missionare über ein halbes Dutzend Mundarten Nordchinas und des Yang-tzI-Tales. Unzuverlässig seien die Angaben von Williams in seinem Wörterbuch in betreff des Schang-hai-Dialektes, unglaublich fehlerreich die Listen der „Standard-Romanisation"-Gesellschaft, überaus anspruchsvoll und trügerisch die Parkerschen Angaben über 12 Dialekte zu den Stichworten in Giles' Wörterbuch [S. 13. Hierzu muß nachgetragen werden, daß Parker in der China Review für einen Teil der liederlichen Angaben die Verantwortung auf G. abwälzte].

Eine scharfe, aber nur zu sehr berechtigte kritische Durchmusterung der Angaben Parkers bringen die nächsten Seiten 14—19. Die beinahe kindlich anmutenden Lautbeschreibungen

Parkers, dieser ‚first living authority', sc. für Dialektkunde, werden gebührend gewürdigt (S. 18—19).

Karlgren stellte sich nun diesen kläglichen Versuchen gegenüber die folgenden Aufgaben:

1. das alte Chinesisch zu rekonstruieren, soweit es zur Schaffung eines sicheren Ausgangspunktes für die methodische Erforschung der verschiedenen lebenden Dialekte erforderlich ist,

2. eine Darstellung der Phonetik der chinesischen Dialekte zu geben, was eine unumgängliche Bedingung ist, um

3. durch eine phonologische Studie zu zeigen, wie sich die jetzigen Mundarten aus dem Altchinesischen entwickelt haben.

Zu diesem Zwecke begnügte der Verf. sich nicht mit einigen wenigen Belegen zu jedem Lautgesetz, sondern wählte etwa 3100 der gebräuchlichsten Schriftzeichen aus, um auf dieser reichlich breiten Grundlage zu gesicherten Ergebnissen gelangen zu können (S. 20). —

Es folgt der Abschnitt über das „alte Chinesisch" S. 23—219. Die alten Quellen hierfür sind:

1. die Umschreibungen chinesischer Wörter in fremden Sprachen und solche von Fremdwörtern (indischen, mittelasiatischen) im Chinesischen,

2. die alten chinesischen Wörterbücher-Angaben nach dem „Fan-ts'ie"-System,

3. die chinesischen Reimtabellen.

Die erste dieser Quellen gibt nur Annäherungswerte, da die „Artikulationsbasis" der einzelnen Sprachen verschieden ist (S. 23). Wichtigkeit erlangen sie hauptsächlich als Prüfstein für die aus den einheimischen chinesischen Werken gewonnenen Ergebnisse.

Die beiden anderen Quellen hat man, wie der Verf. klar darlegt, trotz ihrer gründlichen Verschiedenheit bisher vermengt, statt sie sorgfältig auseinanderzuhalten. Es wird dann gezeigt, daß die chinesischen technischen Ausdrücke mu (Mutter) und yün (Reim) keineswegs unseren Begriffen „Initialen" und „Finalen" entsprechen und auch nicht die Aussprache des ganzen Wortes ergäben. Man könne z. B. nicht ersehen, ob ein Wort im alten Chinesisch mit k oder ky anlaute, ob es im Inlaut einen mit i beginnenden Diphthong enthalte oder nicht, oder im Auslaut einen mit u beginnenden Diphthong oder nicht. Das wäre nur durch die „Fan-ts'ie"-Angaben möglich. Weil die Vorgänger Karlgrens: Schaank und Kühnert, den Unterschied zwischen mu und „wahrem Anlaut" sowie zwischen Reim (yün) und „wahrem Auslaut", der durch die Fan-ts'ie-Beschreibung dargeboten wird, nicht erkannten, sind sie auf einen Irrweg geraten. Mit Ausnahme Edkins und Masperos haben die Sinologen überhaupt das sprachgeschichtlich wertvolle Fan-ts'ie-System zugunsten der Reimtabellen verschmäht (S. 27). Beide Quellen beleuchten die chinesische Sprachgeschichte von verschiedenen Seiten her. Da die Fan-ts'ie-Angaben aus späterer Zeit nicht einwandfrei erscheinen, so ist es am besten, auf die ältesten zugänglichen Wörterbücher zurückzugehen, zumal da man, je weiter zurück, um so mehr, eine gleichartige Sprachform zu finden erwarten darf (S. 28). Es folgt dann eine Über-

sicht über die alten Wörterbücher nach Pelliots Vorarbeiten. Das älteste derartige Werk, das Yü p'ien vom Jahre 543, ist durch die Neubearbeitung v. J. 1013 wertlos geworden. Das Ts'ie yün ist nur in Bruchstücken der Ausgabe von 676 erhalten und i. J. 1908 veröffentlicht worden. Pelliot hat noch ein weiteres Bruchstück in Tun-huang aufgefunden, ebenso wie handschriftliche Reste der vermehrten, im übrigen verloren gegangenen Ausgabe v. J. 751, dem T'ang-yün. Die erweiterte Neuausgabe v. J. 1007, das Kuang-yün, ist uns dagegen in zwei Rezensionen erhalten geblieben, worin die Fan-ts'ie-Angaben übereinstimmen (S. 29). Sie sind auch dieselben im Wörterbuche Wu-yin tsi-yün v. J. 1150 und endlich auch noch in K'ang-his Wörterbuch. — Außer dieser äußerlichen Bezeugung hat dann Karlgren nach inneren Beweisen dafür gesucht, daß diese ts'ie eine treue Darstellung einer etwa um 600 n. Chr. gesprochenen gleichartigen Sprache bieten. Dieser innerliche Beweis wird dann von ihm auf Grund des Umfangs des in den Fan-ts'ie-Angaben enthaltenen Reimsystems geführt, mit dem Ergebnis, man sei wohl berechtigt, das System der Initialen wie der Finalen der Fan-ts'ie mit dem des Ts'ie-yün zu identifizieren (S. 31). Es handle sich in betreff dieser Fan-ts'ie-Angaben, vorsichtig ausgedrückt, um das Chinesisch zwischen 500—600 n. Chr., das man als das „alte Chinesisch" bezeichnen könne. Sprachgeschichtlich könne man also gliedern (S. 32):

Proto-Chinesisch,
archaisches „
Alt- „ 500—600 n. Chr.,
Mittel- „ die Sprache der Reimtabellen,
Alt-„Mandarin", die Sprache des Wörterbuches Hung-wu tschöng-yün (14. Jahrh.).

Was die Reimtabellen anbetrifft, so kann sich K. nicht der Ansicht Masperos anschließen, daß es sich um Rekonstruktionen einer älteren Sprachstufe handele, und nicht um die der Verf. aus der Sung- und Mongolenzeit. Im folgenden gibt K. dann seine Lösung dieses schwierigen Problems (32—35). Die allmähliche Verarmung an Reimen wird auf Grund datierbarer Tabellen festgestellt:

a. 601 ..... 206 Reime (S. 30),
Anfang des XI. Jahrh. 206 „ , noch festgehaltene Tradition (S. 33),
Mitte des XI. Jahrh. Vereinfachung der Reime (S. 34—36),
a. 1229 ..... 107 Reime (S. 35—36)
a. 1375 ..... 76 „ (S. 36).

Diese Vereinfachung sei nicht mechanisch vorgenommen worden, sondern verrate die Weiterentwicklung der Sprache selbst (S. 36, 38). Dasselbe lehrt auch die Reimtabelle v. J. 1336 in der Vorrede des Wörterbuches von K'ang-hi (S. 39).

Dies ist in den Hauptzügen der Inhalt des ersten Kapitels möglichst mit den Worten des Verfassers wiedergegeben, da es schwer ist, eine deutlichere Zusammenfassung der behandelten Probleme und ihrer Lösungen zu geben. Lichtvolle und kritische Durcharbeitung

und daher Beherrschung des spröden, an Schwierigkeiten überreichen Stoffes offenbart sich auf jeder Seite. — Auch äußerlich liegt eine typographische Musterleistung vor.

* * *

Der Verfasser hat seitdem die obengenannten Studien in den folgenden Aufsätzen fortgesetzt und ergänzt, auf die hiermit besonders hingewiesen sei:

Prononciation ancienne de caractères chinois figurant dans les *transcriptions bouddhiques*, T'oung Pao XIX, 1919, p. 104—121. — Le *proto-chinois*, langue *flexionnelle*, Journal Asiatique, 1920, p. 205—232. — The *Reconstruction of Ancient Chinese*, T'oung Pao XXI, 1922, p. 1—42. — Eine sehr willkommene Zusammenfassung endlich bildet das inhaltreiche *Analytic Dictionary* of Chinese and Sino-Japanese, Paris 1923, 436 pp.

F. W. K. Müller.

Neuere japanische Veröffentlichungen über ostasiatische Kunst[1]).

(Berichtigungen und Nachtrag.)

In meinem Bericht im vorigen Heft der D. Z. soll die buchstäbliche Übersetzung von Sen-oku Sei-shō (S. 116, Z. 11 v. u.) lauten: Brunnen-Haus klare Bewunderung. Vielleicht steht dieser Titel mit der Thee-Zeremonie im Zusammenhang. Die Verwechselung von Frühling und Brunnen rührt her von der Benutzung eines jap.-engl. Lexikons (springl).

Zu den in der Fußnote auf S. 116 aufgezählten Dozenten muß, als Inhaber eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte an einer japanischen Universität, noch hinzugefügt werden: Prof. Fukui Rikichirō (Kaiserl. Univers. zu Sendai).

S. 117, Z. 9 v. o.: In der Veröffentlichung "Coll. of Chin. Bronze Ant." ist die Sammlung Furukawa mit einigen guten Stücken vertreten. Es ist anzunehmen, daß diese Bronzen auch jetzt noch im Besitze Baron Furukawas sind.

S. 117, Mitte: Den bekannten Altar aus der ehem. Sammlung Twan-fang hat Mrs. Gardner, Boston, erworben.

S. 118, oben: Die "Freer Gallery of Art" ist, früher als man erwartete, Mai dieses Jahres (1923) eröffnet worden. Vom 2. bis 8. Mai fand ein "Opening view" für Eingeladene statt.

S. 123, Fußnote 1, Z. 2 v. u., statt Tuan-fang: Twan-fang.

S. 124, Z. 9 v. u., statt Shina Bijutsu-shi chōkoku hen: Shina Bijutsu-shi chōso hen. Zurzeit bearbeitet Arthur Waley den (japanischen) Text dieser Publikation. Er schreibt mir: "The text of Ōmura (661 pages) consists almost entirely of extracts from Chinese works. He has collected every reference to sculpture".

[1]) Siehe D. Z., X (alte Folge), Heft 1/4, S. 116.

S. 125, Z. 15 v. o.: Vgl. "New Materials for the Study of Ancient Chinese Bronzes", by Prof. Hamada Kōsaku, Kokkwa No. 379 (Dez. 1921). In diesem Artikel werden die Elfenbein- und Bein-Fragmente der Kyōtoer Universitätssammlung ausführlichst besprochen. Diese Fragmente sind aufgefunden in "the so-called Yin ruins of An-yan, Changtê-fu, Honan Province". Der in englischer Sprache verfaßte Auszug aus diesem wichtigen Beitrag Hamadas ist natürlich absolut unzulänglich. Man muß sich schon durch den (sehr langen!) japanischen Text hindurcharbeiten.

S. 125, Z. 16 v. u.: Das Elfenbein-Fragment, Anfang dieses Jahres (1923) noch bei Mallon, ist jetzt in die Ostasiatische Sammlung des Louvre übergegangen. Die Verzierung zeigt das T'ao-t'ieh-Ornament. Vgl. H. d'Ardenne de Tizac, „Les Animaux dans l'Art Chinois", Pl. XXI, B., und Gaston Migeon in "Beaux Arts", No. 7, 15. Apr. 1923 („Nouvelles Oeuvres d'art d'Extrême Orient au Musée du Louvre"). Weshalb de Tizac das Fragment in der T'ang-Zeit ansetzt, ist mir nicht recht deutlich.

S. 127, Fußnote 2, statt Kyōtōer: Kyōtoer und statt von Le Cocq: von Le Coq.

S. 131, Z. 2 v. o.: statt Nyōirin: Nyoirin.

S. 136, Z. 8 v. u.: statt Kokuzō: Kokūzō.

S. 137, Mitte, statt: Amogha Vajra: Amoghavajra.

Von der auf S. 137 erwähnten Publikation der Tōyō bijutsu kenkyū kwai liegt jetzt auch die zweite Folge (wiederum komplett in zwölf Lieferungen) vor. Inhalt dieser Folge:

1. Tenjukoku Mandara (Stickerei) des Chūgū-ji (7 Tafeln); 2. Amida, Kwannon und Seishi, und Dōji, Malereien des Hokke-ji (Amida: 10 Tafeln; Kwannon und Seishi: 10 Tafeln; Dōji: 4 Tafeln); 3. Die große Kanshitsu Fukū-kensaku Kwannon des Hokke-dō (oder: Sangwatsu-dō, Tōdai-ji) auf 13 Tafeln; 4. und 5. Kanshitsu Bon-Ten und Taishaku-Ten des ebengenannten Hokke-dō (nicht die schönen und berühmten Hokke-dō Tonfiguren gleichen Namens! Diese sind leider in dieser Serie noch nicht veröffentlicht), je eine Tafel; von den bekannten Kanshitsu Shi-Tennō aus demselben Hokke-dō: 6. Jōchō-Ten (12 Tafeln), 7. Kōmoku-Ten (9 Tafeln), 8. Tamon-Ten (4 Tafeln); 9. und 10. die stark zerstörten tönernen Benzai-Ten und Kichijō-Ten des Hokke-dō: Benzai-Ten (3 Tafeln), Kichijō-Ten (4 Tafeln); 11., 12., 13. Baldachin-Details und zwei T'ang Spiegel, alles Hokke-dō, auf drei Tafeln; 14. Jūichi-men Kwannon Skulptur des Hokke-ji (9 Tafeln); 15. Nyoirin Kwannon-Skulptur des Kwanshin-ji (11 Tafeln); 16. Jūichi-men Kwannon-Skulptur des 渡岸寺 Togan-ji (Prov. Ōmi) auf 5 Tafeln; 17. der große Yakushi des Yakushi-dō, Daigo-ji, auf einer Tafel; 18. Emma-Ten (Holz) des Daigo-ji (4 Tafeln); 19. Dainichi (eine Arbeit Unkei's) des 圓成寺 Onjō-ji (Nara ken), auf 6 Tafeln; 20. Unkei's Miroku im Hokuen-dō des Kōfuku-ji (3 Tafeln).

Von der dritten Folge liegen vier Lieferungen vor (die letzte erschien 26. Aug. 1923, also fünf Tage vor der Katastrophe!). Eine Fortsetzung der Serie ist vorläufig wohl nicht zu erwarten.

Inhalt von III, 1: Die bekannte Nyoirin Kwannon oder Maitreya-Skulptur des Chūgū-ji (11 Tafeln); III, 2: Die stark zerstörten Holzvertäfelung-Malereien des Hōō-dō,

Byōdō-in (9 Tafeln); III, 3: Jōchō-Ten des Kaidan-in (Tōdai-ji) auf 6 Tafeln, und Jikoku-Ten im selben Gebäude (5 Tafeln); III, 4: Kōmoku-Ten und Tamon-Ten des Kaidan-in, je 5 Tafeln.

S. 138, Z. 4 v. o.: statt Kokuzō: Kokūzō.

S. 138, Z. 12 v. o.: Hōryū-ji tai-kyō wird auch gelesen: Hōryū-ji Ō-kagami.

S. 138, unten. Vgl. bezüglich des Problems der Autorschaft der Wandmalereien des Kon-dō meine diesbezügliche Notiz in der im nächsten Hefte erscheinenden Besprechung von Kümmels „Die Kunst Ostasiens".

Ich beendete meinen Bericht mit dem Satz: „Daß es noch mehrere sehr wichtige und gerade japanische Lücken (in der planmäßigen Veröffentlichung ostasiatischer Kunst) gibt, wird dem, der davon noch nicht überzeugt ist, hoffentlich durch andere wertvolle Veröffentlichungen bewiesen werden."

Es stellt sich nun heraus, daß schon 1919 die Yamato-e dōkō-kwai gegründet wurde. Diese Gesellschaft veröffentlicht die Meisterwerke der Yamato-Schule. Nächstens sollte einmal über ihre höchst verdienstvolle und lang ersehnte Tätigkeit berichtet werden.

Daß die ersten Veröffentlichungen dieser Gesellschaft schon längst vergriffen sind, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

H. F. E. Visser.

Chinesische Malerei[1]).

Arthur Waley's Einführung in das Studium der chinesischen Malerei bedeutet einen erheblichen Fortschritt über die Arbeiten seiner europäischen Vorgänger. Giles hielt sich allein an die literarischen Quellen, die Malerei selbst war für ihn im Grunde nicht vorhanden, Hirth, Chavannes und Petrucci zogen wohl Gemälde zur Illustrierung ihrer Forschungen heran, ja machten sich die Mühe, die langen Inschriften darauf zu entziffern, aber sie vermochten neuere Kopien, Massenarbeiten und Fälschungen nicht als solche zu erkennen. Waley beherrscht das kunstwissenschaftliche Quellenmaterial umfassender und mit mehr Spezialkenntnis als seine Vorgänger, aber er ist auch mit dem Denkmälervorrat in ganz anderer Weise vertraut als sie, er steht ihm sogar mit kluger Kritik gegenüber. Auf der einen Seite also vermehrt er den Anekdotenschatz über die großen chinesischen Maler, bringt er eine Fülle neuer Angaben über ihr Werk, ihre Art und über die Schätzung, die sie im Laufe der Jahrhunderte fanden, auf der anderen Seite zeigt er unumwunden, daß man vielleicht von einer Kenntnis der Geschichte der Maler, kaum aber der Malerei selbst sprechen kann. Man setzte die größten Hoffnungen auf die sinologischen Beiträge zur chinesischen Kunstgeschichte. Ihr Wert sei auch keineswegs unterschätzt. Schufen sie doch erst das Gerippe einer chinesischen Kunstgeschichte und machten sie mit der chinesischen Auffassung der chinesischen Kunst bekannt, wahrlich beachtenswerte Leistungen.

[1]) Zu der neuen Veröffentlichung von Arthur Waley, An Introduction to the Study of Chinese Painting. Benn, London 1923. 4°. VII, 262 S. 49 Tafeln.

Aber zu einer Geschichte der Malerei gehört, wie mir scheinen will, in erster Linie ein Grundstock von zweifellosen Originalwerken und eine Vorstellung, wie die höchsten Schöpfungen der Kunst beschaffen sind. Zum Gerippe gehört das lebende Fleisch, sonst hat man nur ein totes Skelett vor sich. In dieser entscheidenden Angelegenheit können die Sinologen als solche nur sehr bedingt helfen, höchstens insofern, als sie dazu beitragen, die Skepsis des Kunstforschers den vorhandenen Werken gegenüber fast bis zur Resignation zu steigern. Eines der praktischen Resultate der sinologischen Streifzüge durch das riesige Gebiet der älteren chinesischen Kunstliteratur ist gerade die traurige Erkenntnis, daß bereits die religiöse Monumentalmalerei der T'angzeit fast gänzlich vernichtet ist, daß sich schon in der großen Sammlung des Kaisers Hui-tsung († 1135) manch zweifelhaftes Stück befunden haben muß, daß auch diese Sammlung, die alles Erreichbare der damaligen Zeit zu vereinigen suchte, zum großen Teil zugrunde ging (1127), daß schließlich die Sammlung des Kaisers Ch'ien-lung (1736 bis 1795) nur recht spärliche Werke von der Hand der berühmten Meister besaß. Und seitdem hat China, jetzt mit der recht durchgreifenden Unterstützung Europas, vielleicht die seinem Kunstgut verderblichste Zeit durchgemacht. Die Aufhellung dieser Verhältnisse gehört mit zu den wichtigsten Teilen von Waleys Buch. Auch die besonderen Kapitel, die sich mit den Kunstwerken selbst beschäftigen, klingen mit Recht meist sehr pessimistisch aus. Connoisseurship in China: „At the beginning of the Manchu dynastie there lived in the Chuan Chu Lane at Soochow a family called Ch'in. Father, sons, young and old, were all expert in picture-forging." „European collections of Chinese painting must be very rich in examples of the Ch'in family's art" (S. 6 f.). Ku K'ai-chih: „I believe that the general opinion of experts tends to be the painting (die berühmte Bildrolle des Britischen Museums) is a T'ang copy" und „not at all the silk and hardly any of the line-work and colouring which meet the eye are original" (S. 58). Wu Tao-tzu: „The poet Su Tung-p'o himself a painter and accomplished writer upon art, stated in 1085 that he knew only one or two genuine Wu Tao-tzus" (S. 113). The Stein collection: This (Fragment einer Bannermalerei) is the one painting in the collection which appears to have come from the hand of a great artist" (S. 130). Wang Wei: „Ch'ien-lung possessed a small album-leaf . . ." (also nicht mehr. S. 149). Funeral portraits: „They are, artistically speaking, some of the most repulsive paintings in existence" (S. 161). The two geese (ein Bild des Britischen Museums mit der Inschrift „Chao Ch'ang"). „If my surmise is right, what we possess is only a fragment of the original design. It is by no means that it dates from the Sung period" (S. 181).

Waley bringt neunundvierzig Tafeln zur Illustrierung seiner Ausführungen. Im Gegensatz zu den deutschen Veröffentlichungen schließt er Abbildungen aus japanischen Sammlungen fast gänzlich aus. Eine große Entsagung. Denn es besteht noch immer die auch dem Verfasser wohlbekannte Tatsache, daß chinesische Malerei in erster Linie in Japan studiert werden muß. Unwahrscheinlich, daß die Japaner gegen die Benutzung ihres Abbildungsmaterials Einwände hätten. Die Schätze ostasiatischer Kunst den Kunst-

freunden der ganzen Welt in weitestem Maße zugänglich zu machen, ist sicherlich ihr Stolz. Vermutlich wollte der Verfasser nicht immer wieder das schon vielfach Veröffentlichte bringen. Das wäre zu verstehen. Aber ebensowenig wie man eine Geschichte der italienischen Malerei der Renaissance schreiben kann, ohne sie u. a. durch die sattsam bekannte Sixtinische Madonna oder die Fresken der Sixtinischen Kapelle zu illustrieren, ebensowenig sind irgendwelche allgemeinen Erörterungen über chinesische Malerei möglich ohne Heranziehung der Schätze der ehemaligen Higashiyama-Sammlung, die jetzt über die japanischen Tempel und Privatsammlungen verstreut sind. Wie dem auch sei, es scheint in der Illustrationsfrage Schwierigkeiten gegeben zu haben. Denn der Verf. gesteht, daß „The choice of illustrations was to some extent determined by factors beyond my control". Wenn er auch nicht die Absicht hatte (an sich eine Unmöglichkeit) etwas wie eine Geschichte der chinesischen Malerei zu bieten, — er umschreibt die Ziele seines Buches ausdrücklich folgendermaßen: „... this book is in the main a history of art-tradition rather than an account of Chinese painting as represented by the works that survive to-day" — so muß doch gesagt werden, daß eine zulänglichere Anschauung von der Kunst, der das Buch gewidmet ist, hätte gegeben werden können und müssen. Mit diesem Einwand ist nicht etwa die reiche Berücksichtigung der Fresken von Tun-huang und der Seidenbilder der Steinkollektion gemeint. Im Gegenteil, will man Beispiele der T'angmalerei aus China bringen, so muß man sich an sie, wenn auch nur als Notbehelf, halten.

Alles in allem zeigt die jüngste so verdienstvolle Veröffentlichung über die chinesische Malerei, vielleicht gerade durch die Weite ihres Gesichtskreises, mit besonderer Klarheit, wie die beiden dürftigen Kanäle unserer Kenntnis — hier die Schriftquellen, dort die Kunstwerke — meist starr nebeneinander herlaufen, ohne sich zu vereinigen. Zweifelhaft, ob allzu große Hoffnungen auf wesentliche Fortschritte bestehen. Die trüben Aussichten dürfen aber nicht hindern, daß auf beiden Seiten angestrengt weitergearbeitet wird. Jede neue Nachricht über die chinesische Malerei aus alten und neuen Texten ist willkommen und kann mindestens das Verständnis fördern. Wie bereichernd müßte z. B. eine vollständige Übersetzung aller auf die Kunst bezüglichen Schriften des Dichters, Malers und Essayisten Su Tung-p'o aus der Sungzeit oder des ähnlich vielseitigen Tung Ch'i-ch'ang (1554—1636) sein, die auch Waley allerorten zitiert! Die oberste Aufgabe der chinesischen Kunstgeschichte aber bleibt, wie schon betont, zuerst einmal einen genügend umfassenden Grundstock von unzweifelhaften Originalen der Malerei aus allen Zeiten festzustellen. Denn das Kunstwerk ist die erste Quelle der Kunstgeschichte. Die Lücken unserer Anschauung sind viel größer als die unseres Wissens. Kaum glaublich, aber dennoch von der Wahrheit gar nicht weit entfernt: obwohl die chinesische Malerei auf eine bis heute niemals unterbrochene Geschichte von mehr als zwei Jahrtausenden zurückblicken kann, ist sie uns — wohl bekannter als die antike griechische Malerei — aber nicht einmal in dem Maße erfaßbar wie die griechische oder ägyptische Plastik. Die Tatsache, daß es kaum ein einziges chinesisches Gemälde von älterer berühmter Meisterhand mit zweifelfreiem Stammbaum gibt, enthüllt die ganze Schwierigkeit der Lage. William Cohn.

Besprechungen.

Adolf Reichwein, China und Europa, geistige und künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert. Mit 26 Abbildungen. Berlin 1923 (Oesterheld & Co.). Großoktav. 179 Seiten.

Die geistigen Beziehungen zwischen Europa und China im 18. Jahrhundert, wie sie sich vornehmlich unter dem Einflusse der gelehrten Jesuitenmissionare angebahnt hatten, sind neuerdings mehrfach der Gegenstand ernsthafter Untersuchungen gewesen. So bei Laske, „Der Ostasiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands im 18. Jahrhundert," bei Cordier, La Chine en France au XVIIIe siècle, bei Helene Belevitch-Stankevitch, La Chine en France au temps de Louis XIV, bei Merkel, „Leibniz und die Chinamission"; ich selbst habe die Frage gestreift in meinem Aufsatze „China als Kulturmacht" in der Z. D. M. G. Band 2 S. 1 ff. Reichwein fand also bei seinen Studien schon eine Reihe von Vorarbeiten vor und hat sie auch vielfach herangezogen. Seine Arbeit ist deshalb zweifellos die umfassendste von allen gewesen, bietet freilich, wie er selbst in der Einleitung sagt, nur eine gedrängte Darstellung dessen, was im einzelnen nach dem gesammelten Stoff breiter ausgeführt werden könnte, wozu noch bemerkt werden kann, daß auch die Stoffsammlung noch keineswegs vollständig ist. Denn bis jetzt ist die Frage immer nur von der europäischen Seite aus angesehen worden, d. h. man hat nur den Einfluß Chinas in Europa festgestellt; Reichwein spricht in seinem Titel zwar von „Beziehungen", faßt diese aber genau so einseitig auf wie seine Vorgänger, deren Arbeiten sich unter enger gefaßtem, also dem Inhalt besser entsprechendem Namen einführen. Zu untersuchen bleibt noch, ob und inwieweit jene „geistigen und künstlerischen Beziehungen" im 18. Jahrhundert im Chinesentum gewirkt haben. Eine solche Untersuchung kann natürlich nur von einem Sinologen oder wenigstens in Gemeinschaft mit einem solchen unternommen werden, leider hat aber die Frage bisher noch niemals auf dieser Seite Beachtung gefunden (Cordier wird zwar von manchen Leuten, auch von Reichwein auf S. 79, noch immer für einen Sinologen gehalten, das ändert aber nichts an der Tatsache selbst). Nach diesem Vorbehalt, der im Hinblick auf den zu weit gefaßten Titel doppelt notwendig ist, muß die Reichweinsche Arbeit als eine im ganzen erfreuliche Leistung begrüßt werden.

Der Verfasser hat seinen Stoff in sechs Abschnitte gegliedert: Die Beziehungen Europas zu China bis um die Wende des 17. Jahrhunderts, im Überblick. Rokoko. Aufklärung. Physiokratie. Empfindsamkeit. Goethe. Eine Einleitung spricht vom „Verhältnis der jungen Generation von heute zur Weisheit des Ostens", ein Schlußwort legt dar, wie die China-Mode des 18. Jahrhunderts in der Nüchternheit der wirtschaftlichen Bestrebungen zu Ende geht und statt dessen die römisch-griechische Antike wieder auflebt, zu der sich dann auch der Zauber der neu entdeckten indischen Kulturwelt hinzugesellt. Die Einleitung ist der schwächste Teil des Ganzen; sie hätte ohne großen Schaden für das Übrige wegbleiben können. Wir werden hier im Jugendstil von der verschwommenen Ideologie der „jungen Generation von heute" unterhalten, von ihrer „östlichen Neigung", die sie aus dieser Zeit der materiellen und seelischen Zusammenbrüche hinübertreibt zu der Weisheit eines zurechtstilisierten, aber selbst im größten Zusammenbruche befindlichen Ostens. Dabei spielt natürlich der unvermeidliche Lao tse die Hauptrolle, und der Blagueur Ku Hung-ming, der schon so manchem ehrenwerten Deutschen eine Nase gedreht hat, mit seinem Antipoden, dem träumerischen Tagore, ist ihm (allerdings sehr gegen seinen Willen!) dabei Genosse geworden. Nun, die Jugend, die in dem Geiste aufwächst, wird die deutsche Welt nicht dem Abgrunde entreißen. Reichwein wundert sich über „den Grimm mancher Sinologen, die nur die philologischen Mängel der Übersetzungen (des Lao tse) zu tadeln wissen", und verweist zum Zeugnis dessen auf das, was ich im Archiv für Religionswissenschaft über die „Übersetzungsmanie" gesagt habe, deren Opfer leider nicht bloß das Tao-te king

geworden ist. Reichwein muß meine Darlegungen an der erwähnten Stelle entweder nicht gelesen oder nicht verstanden haben, wenn er von „philologischen Mängeln der Übersetzung spricht. Der Ausdruck „Übersetzungsmanie" genügt heute leider nicht mehr, man muß den Unfug, der mit dem Tao-tê king getrieben wird, schon als Seuche ansprechen. Die Dummdreistigkeit, mit der Unberufene ohne jede Sprachkenntnis, ohne irgendwelches Wissen von der geschichtlichen Überlieferung Chinas oder von dem Geistesleben der Tschou-Zeit „Übertragungen" eines rätselvollen chinesischen Textes vornehmen, bringt etwas ganz anderes zu Wege als „Übersetzungen mit philologischen Mängeln". Es ist kennzeichnend für einen Teil unserer Jugend, aber im höchsten Maße bedenklich, wenn Reichwein sich zu der Bemerkung versteigt: „Die Übertragungen, die gewiß oft nicht auf den Urtext zurückgreifen, haben vor allem Bedeutung als Selbstbekenntnisse ... und nicht als philologische Musterwerke". Nicht bloß das sprachliche, sondern schließlich jedes positive Tatsachenwissen glauben diese jugendlichen Pfadfinder mit der mangelhaften Schulbildung als „Philologie", d. h. als vertrockneten Rückstand einer bankerotten Zeit abtun und durch „inneres Erleben" ersetzen zu können. „Selbstbekenntnisse" an die Stelle von gründlicher, wohl gestützter, freilich etwas langsamerer Forschung! „Philologie" erfordert Arbeit und Entsagung, und beides ist nicht jedermanns Sache. Reichwein widerlegt durch den Hauptteil seines Buches den Verdacht, der sich auf Grund seiner Einleitung gegen ihn erheben könnte, aber er wird den in der letzteren vertretenen Standpunkt auch ausdrücklich verleugnen müssen, wenn man ihn wissenschaftlich ernst nehmen soll.

Das Hauptverdienst des Buches besteht darin, daß es alles erreichbare europäische Material gibt, aus dem sich die Einwirkungen chinesischer Kunst in Porzellan und Lack, in Seidenstickereien und Malereien, in Architektur und Gartenanlagen, dann aber auch die Einflüsse von Ethik und Staatslehre, wie die von dramatischer und Romanliteratur auf das geistige Leben Europas ersehen lassen. Es ist nur natürlich, daß Frankreich hierbei die Hauptrolle spielt, da ihm die Kenntnis von der neu entdeckten Kulturwelt durch die Berichte und Bücher der Jesuitenmissionare am unmittelbarsten zugetragen wurde. Das Rokoko ist nur der künstlerische Ausdruck dieser „Chinoiserie", und die „Aufklärung" Voltaires und der Enzyklopädisten hatte ihre stärkste Quelle in der konfuzianischen Ethik. Deutschland blieb von der Welle der China-Begeisterung nicht unberührt, aber im ganzen war man hier doch kritischer. Selbst ein Geistesfürst wie Leibniz fand mit seinen Hymnen auf die practica philosophia der Chinesen nur vorübergehend und teilweise Beifall, und Goethe lehnte nach einigem Zögern schließlich doch das Chinesentum im wesentlichen als wunderlich und schnörkelhaft ab. Viel Interessantes hat Reichwein hier aus der halb vergessenen europäischen Literatur zusammengetragen, und die Studie über Goethe gehört sicherlich nicht zu den schwächsten Teilen seines Werkes.

Aber so vielbelesen er sich in der Literatur über die Vorgänge im europäischen Geistesleben zeigt, so schwach ist es mit seiner Kenntnis des Chinesentums und der Literatur darüber bestellt. Hier begegnen wir den sel.samsten Vorstellungen und den gewagtesten Angaben, sobald es sich um Einrichtungen oder Ereignisse in China handelt. „Rokoko" und „Aufklärung" sind nach R. „die Ausdrucksformen verschiedener geistiger Phänomene, die eine Zeit lang die europäische Geisteswelt beherrscht haben. Die Gegensätze zwischen dieser „Welt von Liebreiz" (Rokoko) und der „des konstruktiven Denkens" (Aufklärung) findet er vereint im chinesischen Wesen, das verkörpert ist „in den beiden größten Menschen der chinesischen Geschichte: Laotse und Kungfutse" (S. 85). Dabei ist ihm Lao tse der Vertreter der „zarten, biegsamen Kultur des südlichen China, wo im phantastischen Tal des Yangtse-yang (so!) die wundersame Blüte des mystischen Laoismus wucherte, wo der teeige Duft im Zennismus (!) die Menschen berauschte, erregte, in dem Glanz der Porzellane von Kwangsi, in den leise knisternden Falten der Seiden aus Fokien versteckt" (S. 31), während Konfuzius, „der Schutzpatron der Aufklärung" (S. 86), das Bild „des strengen, nüchternen, vernünftigen Nordchinesen" (S. 158) zeigt. Nun kannte man zwar zur Zeit des Rokoko Lao tse in Europa nicht, aber „seine Seele sprach aus Lackkabinetts und Porzellanen, aus den duftigen Farben der Seiden, aus all den Kostbarkeiten,

die als „La chine“ (!) ihren Einzug in Europa hielten“ (S. 85). Das ist alles eine ganz willkürliche und höchst phantastische Konstruktion, viel phantastischer als das außerordentlich nüchterne „Yangtsʻe-Tal“, d. h. das flache Alluvialland, über das der Riesenstrom seine trüben Wassermassen wälzt. Es gibt zwar auch Sinologen, die für die chinesische Kultur einen südlichen Mittelpunkt am mittleren Yangtsʻe und einen nördlichen etwa in Schensi oder in Honan und Schantung suchen, aber in der geschichtlichen Entwicklung, soweit wir sie bisher kennen, findet diese Theorie keine Stütze. Von Lao tsʻe's Leben wissen wir wenig mehr als nichts, stammen soll er allerdings aus dem heutigen Hupeï, aber gelebt hat er anscheinend in Honan also in Nord-China, und seine Seele in bunten Porzellanen und Seiden (gar aus Fukien, das seine Seide erst aus der Nachbarprovinz Tschekiang einführen muß!) suchen zu wollen, vermag nur jemand, der den in der Retorte der „philologie“-freien „Übersetzer“ und „Nachdenker“ zusammengebrauten homunculus Lao tsʻe aber nicht den wirklichen chinesischen kennt. Der genialste Verkünder von Lao tsʻe's Lehre, Tschuang tsʻe, würde diese Seelensucher mit der ganzen Lauge seines beißenden Spottes übergießen. Die beiden größten Menschen der chinesischen Geschichte aber herauszufinden, sollte niemand unternehmen, der so wenig von dieser Geschichte weiß. Sobald sich R. auf das Gebiet der Chinakunde begibt, leidet er unfehlbar Schiffbruch, und auch seine Gewährsmänner versteht er nicht immer richtig. Von „römischen Taten“ wissen „die Annalen der chinesischen Kaiser“ (S. 20) nichts zu erzählen, das haben auch die als Zeugen angerufenen Hirth, Richthofen, Rissen und Herrmann (nicht Hermann!) niemals behauptet. Marco Polos Buch als „eine rein geographische Abhandlung“ zu kennzeichnen (S. 23), ist eine Verkennung dieses ungewöhnlichen, in erster Linie kulturgeschichtlichen Werkes, kurz vorher (S. 20) hat R. es auch ganz anders eingeschätzt. Schwarze Sänften, von denen R. auf S. 41 spricht, dürften die einzigen sein, die es in China nicht gibt: die Farben sind (oder waren!) gelb, grün, blau, bei besonderen Anlässen rot oder weiß. Die Paläste von Yuan ming yuan sind nicht von „einem französischen Expeditionskorps“ „gelegentlich des Taiping-Aufstandes, der Europa gewaltsam die Tore zu den Reichtümern Chinas öffnete“, zerstört worden (S. 68), sondern von den Engländern und Franzosen aus Rache für die Mißhandlung ihrer gefangenen Offiziere und Soldaten. Der Taiping-Aufstand hatte nichts damit zu tun, und die Tore Chinas wurden auch nicht durch ihn geöffnet, sondern durch die englischen und französischen Kriege mit den nachfolgenden erzwungenen Verträgen. Der französische General Montauban wurde wegen seines siegreichen Kampfes mit den Chinesen bei der „Acht-Li-Brücke“ (Pa li kʻiao bei der Stadt Tʻung-tschou zum „Herzog von Palikao“ (nicht „Polikar“) ernannt. „Die beste aller Welten“ — „Das Reich des Himmels“, als Namen für China und Kennzeichen des „grenzenlosen Optimismus“ der Chinesen (S. 88) haben irrige Vorstellungen zur Voraussetzung. Der Himmel ist für die chinesische Auffassung lediglich die allwaltende Kraft, der höhere Teil des Kosmos (yang) während die Erde der niedere (yin) ist, mit Optimismus oder Pessimismus des Zukunftsglaubens hat er an sich nichts zu tun. Übrigens sind beide Namen den Chinesen völlig unbekannt, und den Ausdruck „himmlisches Reich“ hat ein älterer Sinologe einst scharf, aber richtig als eine „alberne europäische Erfindung“ bezeichnet. „An die Wirklichkeit als ein Einheitliches, als ein stetig aufsteigendes Stufenreich von Seelenwesen, das in fortschreitender Entwicklung begriffen ist“ (S. 88), hat ein „chinesischer Weiser“ des Altertums niemals geglaubt. Sowohl Lao tsʻe wie Konfuzius verneinen eine solche Entwicklung, und Konfuzius will sogar eine Rückentwicklung nach hinten. Auch in dem Abschnitt über Goethe gerät R. in Verwirrung, sobald er chinesisches Gebiet betritt. Das *Hua tsien ki* 花箋記 („Die Geschichte vom Blumenpapier“) S. 153 und Chinese Courtship sind nicht zwei Werke, sondern das letztere ist der englische Titel, den der Übersetzer Thoms dem chinesischen poetischen Werke gab. Es war 1824 in London erschienen und 1836 von H. Kurz unter dem Titel „Das Blumenblatt“ ins Deutsche übersetzt worden. Goethe hatte Kenntnis von der englischen Ausgabe bekommen und wandte ihr, wie sein Tagebuch zeigt, sein Interesse zu. Die „Hundert Gedichte schöner Frauen“ 百美氏咏, von denen er einige einer Widergabe in eigener Form würdigte, waren ebenfalls in dem Chinese Courtship enthalten.

Die Contes Chinois (nicht chinoises, wie R. schreibt!) sind eine Sammlung von zehn chinesischen Erzählungen, die von Davis, Thoms, d'Entrecolles u. a. übersetzt und 1827 von Abel-Rémusat herausgegeben waren. In dieser Sammlung befand sich auch eine Novelle mit dem chinesischen Titel *Sung-kin lang pu yuan p'o tschan li* 宋金郎團圓破氈笠, die schon 1820 von Thoms unter dem Titel The Affectionate Pair, or the History of Sung-kin ins Englische übersetzt war, aber erst durch die Herausgabe von Abel-Rémusat in ihrer französischen Form als Les tendres époux zur Kenntnis Goethes gekommen zu sein scheint. (In H. Kurz' „Blumenblatt" findet sie sich unter dem Titel „Der weibliche und der männliche Bruder".) Ob mit dem „chinesischen Roman, übersetzt von Rémusat", von dem das Tagebuch von 1827 spricht, das *Yü kiao li* 玉嬌梨 gemeint ist, wie R. (S. 176) sagt, mag ich nicht entscheiden, da mir die Tagebücher augenblicklich nicht zur Hand sind. Der Roman war in der Tat das Jahr vorher in Abel-Rémusats Übersetzung mit dem Titel Jü-kiao-li, ou les deux Cousines erschienen.

Man sieht, wie ratsam es für R. gewesen wäre, sich für seine Untersuchungen philologisch-sinologischer Hilfe zu bedienen, er würde dann vor manchem Mißgriff bewahrt worden sein. Unerfreulich ist auch eine gewisse Flüchtigkeit in dem Buche, von der schon einige Beispiele angeführt worden sind. Die Goetheschen Verse auf S. 61 sind verballhornt durch das sinnlose „wir" statt „mir" und das ebenso sinnlose Komma hinter „Frühlingsgötter". Goethe schrieb auch nicht „buntes Band", sondern „luftig Band". Der Korrespondent Leibnizens hieß nicht La Groze (S. 92), sondern la Croze, der Verfasser der Sapientia Sinica nicht Intorzetta (S. 171), sondern Intorcetta, der holländische Gesandte nicht Newhof (S. 167), sondern Nieuhof. A. H. Francke erscheint bald in der richtigen Form (S. 92 f.), bald als Franke (S. 170). Manches davon mag Druckfehler sein, aber es ist auffallend, daß immer die Personennamen von dem Mißgeschick betroffen werden.

Alles in allem: Reichweins Buch ist eine gute Arbeit, aber es bedarf noch einer gründlichen Durchprüfung im einzelnen.

O. Franke (Berlin).

Arthur, Rosthorn, Geschichte Chinas. Bd. X der Weltgeschichte in gemeinverständlicher Darstellung. Hrsg. v. Ludo Moritz Hartmann, bei F. A. Perthes A.-G., Stuttgart-Gotha 1923. 226 Seiten.

Auf ein Geschichtswerk aus der Feder Rosthorns, der schon vor nahezu 30 Jahren mit einer gediegenen, auf Quellenstudium gegründeten Einzelarbeit hervorgetreten ist, konnte man von vornherein große Erwartungen setzen, denn man durfte erwarten, daß seine Übersicht über die Geschichte Chinas auf den Ergebnissen einer langen Beschäftigung mit der chinesischen Literatur beruhte, betrachtet mit dem durch das Studium der zahlreichen inzwischen erschienenen Facharbeiten geschärften Auge. Eine solche Sicherheit ist bei einem Buche doppelt wichtig, das als gemeinverständliche Darstellung auf jeden Quellennachweis im einzelnen verzichtet. Man darf wohl sagen, daß das Buch im ganzen das hält, was man sich versprach, und das bedeutet schon ein großes Lob. Denn eine Gesamtdarstellung der chinesischen Geschichte ist bei dem Mangel an Quellenarbeiten ein sehr schwieriges Unterfangen. Einige Ausstellungen äußerlicher Art seien vorausgeschickt: Zunächst ist nicht verständlich, warum das Buch, bei seiner gemeinverständlichen Darstellung in dem das fließende Lesen deutscher Sprache so sehr beeinträchtigenden Lateindruck gesetzt ist. Sodann darf man wohl sagen, daß die Umschreibung der Namen aus dem Chinesischen nicht gerade glücklich ist. Das Bestreben, die Eigennamen auf die von der alten Aussprache am weitesten entfernte heutige nordchinesische Mundart festzulegen, ist gerade für Geschichtsbücher nicht geeignet, denn dadurch wird uns, vor allem bei nichtchinesischen Namen, jede Möglichkeit des Verständnisses verbaut. Schon das gute Buch von Fries litt an diesem Mangel, gab ja aber dafür die chinesischen Zeichen, an denen man sich zurechtfinden konnte. Beispiele aus Rosthorns Buch: Tsch'un-tsch'iu (für Ch'un-ts'iu), Tschiang (für Kiang = Tibeter), Tsch'itan (Fries = Thsi-Dan, für Kitan), T'utsch'üe (aus denen man die T'u-k'üet = Türkût herauserkennen soll). Während die angehängte Zeittafel sehr willkommen ist, muß das Fehlen eines Namensnachweises bedauert werden.

Die Einteilung der Geschichtsabschnitte ist die gebräuchliche: Altertum bis zum Ende der Chou-Dynastie, Mittelalter bis zum Ausgange der Tang-

Dynastie, von da an Neuzeit. In der Frage nach der Herkunft der Chinesen legt sich Rosthorn auf die Richthofensche Lehre von der Einwanderung aus Innerasien fest. Die verschiedenen Meinungen in dieser Frage sind bei Cordier, Histoire générale de la Chine, Paris 1920, im ersten Kapitel klargelegt worden, und wir möchten uns dem dort ausgesprochenen Satze anschließen, daß wir zu einem Urteil noch nicht berechtigt seien. Der Abschnitt über das Vordringen der Chinesen im Lande und die innere Kolonisation ist besonders anschaulich und verständlich dargestellt. Aber auch durch die folgenden Kapitel, mögen sie nun die Zeit des Tsch'in (Ts'in)-Reiches, das Eindringen des Buddhismus, die inneren Reformen zur Sung-Zeit oder die späteren Beziehungen Chinas zu Europa behandeln, sind alle so klar und lesbar dargestellt, daß man stets den Geist des Meisters herausfühlt, der den so verschiedenartigen Stoff beherrscht. Nur bei der Behandlung der Fremdvölker will es an manchen Stellen scheinen, als sei die neuere Fachliteratur nicht berücksichtigt. Daß die Beziehungen Chinas zu den fremden Völkern im Verhältnis zur Geschichte des eigentlichen China einen so großen Raum einnehmen, hat das Buch mit seinen Vorgängern gemein. Aus diesem Umstande geht zweierlei hervor: einmal die Unsinnigkeit des Schlagwortes von der jahrtausendelangen Abgeschlossenheit Chinas, sodann aber der Mangel an Berücksichtigung weitester Gebiete des chinesischen Schriftums, die uns von der inneren Geschichte des eigentlichen China berichten. Diese Gebiete müssen erst durch Übersetzung erschlossen werden. Inzwischen bedeutet Rosthorns Geschichte eine wertvolle Bereicherung der Fachliteratur und wird zweifellos bei weiteren Kreisen den Sinn für den Reiz und die Wichtigkeit der chinesischen Geschichte wecken. E. Hänisch.

Albert Herrmann, Die Verkehrswege zwischen China, Indien und Rom um 100 n. Chr. Originalkarte mit Text. Hinrichs, Leipzig 1922. 8 S. 1 Karte.

In Nr. 7 der Veröffentlichungen des Forschungsinstituts für vergleichende Religionsgeschichte an der Universität Leipzig bringt Dr. A. Herrmann eine in Zweifarbendruck hergestellte erläuterte „Karte der Verkehrswege zwischen China, Indien und Rom um 100 n.Chr.". Der Verf. ist mit dieser historisch-geographischen Veröffentlichung auf dem Gebiet geblieben, dem sein rastloser Fleiß seit über einem Jahrzehnt gehört. Die Karte bildet eine Art von Zusammenfassung seiner verschiedenen Arbeiten über die kulturellen und Handelsbeziehungen zwischen China und dem alten Rom — Arbeiten, die anschließen an seine ersten, bekannten Veröffentlichungen über die Seidenstraßen zwischen China und Syrien (Sieglins Quellen und Forschungen zur alten Geschichte und Geographie, Heft 21, Berlin 1910) und über den alten Seeverkehr zwischen Abessinien und Alt-China (Ztschr. d. Ges. f. Erdkunde, Berlin 1913). Hineinverarbeitet sind ferner einige Ergebnisse aus dem Abschnitt, den Dr. Herrmann in Band 8 von Sven Hedins Southern Tibet unter dem Titel „Die Westländer in der chinesischen Kartographie" veröffentlicht hat. Über den indischen und den mittelmeerischen Verkehr hat der Verf. außer seinen eigenen Arbeiten vor allem W. H. Schoff, The Periplus of the Erythrean Sea, 1912, benutzt. Ferner ist auch für diese Arbeit von Bedeutung geworden die — im Gegensatz zu Hirth stehende — Herrmannsche Hypothese, wonach Ta Ts'in (seit den späteren Han) mit Arabia Felix identisch ist; vor allem auch, weil Ta Ts'in als „Weihrauchland" bezeichnet ist.

Auf der Karte ist durch das Flächenkolorit des römischen und des chinesischen Reiches eine recht gute Übersicht erreicht. Deutlich tritt die Bedeutung Tibets hervor, das eine ungeheure Verkehrsschranke für den Landverkehr gebildet hat und bildet. Der vom Verf. kühn gewagte Verbindungsweg Palimbothra—Tosali und weiter östlich hat wohl niemals nennenswerte praktische Bedeutung gehabt; er war auch kaum sehr nötig, da mehrere Seewege Vorder- mit Hinterindien verbanden, wo zahlreiche vorderindische Kolonien, übrigens ähnlich wie nach Westen hin diejenigen im östlichen Afrika, für die Belebung besonders der Seewege gesorgt haben. Hübsch zeigt die Karte auch die Bedeutung des Yümen, wo die südliche und nördliche große Karawanenstraße des Tarimbeckens sich zu einer Straße verengen. Eine imponierende Menge großer paralleler Verkehrsstraßen verbindet dann, zwischen dem 40. und 10. Breitengrad, die alte Welt des Mittel- und Roten Meeres mt Sogdiana, Baktrien, Gandhara, dem Industal und der Malabarküste.

An die Spitze der „Erläuterungen" stellt der

Verf. die sehr richtige Behauptung: „Niemals stand der antike Weltverkehr auf solcher Höhe wie im 1. Jahrhundert n. Chr." Und nun liegt davon eine auf langjährigem, umfassenden Quellenstudium beruhende Karte vor, wichtig für die verschiedensten Zweige der Wissenschaft. Je mehr Augen angeregt werden, die Karte und ihre Quellen zu prüfen, desto besser. Immer weniger kann der Gelehrte, einerlei welches Faches, heute ohne die Mitarbeit der anderen auskommen; jeder hat vom anderen Bereicherung und Anregung zu erwarten. Das gilt ganz besonders von Arbeiten wie dieser und auf dem Gebiet der historischen Geographie, der u. a. die vergleichende Sprach-, Religions- und Kunstwissenschaft viel Grundlegendes verdanken. Dr. Trautz.

Giuseppe Tucci, Storia della Filosofia Cinese Antica, Bologna, N. Zanichelli editore, 1922.

Der Verf. ist bis jetzt in Deutschland nicht bekannt. Er ist an der Bibliothek des Abgeordnetenhauses in Rom tätig und zugleich Privatdozent für ostasiatische Sprachen an der Universität Rom. Sein vorliegendes Werk ist die ausführlichste und beste Geschichte der alten chinesischen Philosophie, welche wir bis jetzt besitzen. Sie umfaßt ungefähr 115 Seiten Text und etwa 100 Seiten Übersetzungen aus den Werken der verschiedenen alten Philosophen. Verf. hat die einschlägige Literatur ausgiebig benutzt trotz der Schwierigkeit, die einzelnen Werke in Rom zu beschaffen, wo man sich noch wenig mit Ostasien zu beschäftigen scheint. Wir erhalten zu den einzelnen Philosophen gute Quellenangaben, und das Urteil des Verf. ist klar und nüchtern. Anscheinend ist er von der Indianistik zur Sinologie gelangt, er hat verschiedenes über den Buddhismus geschrieben, 1921 auch eine Übersetzung des Mencius, vermutlich die erste in Italienisch, erscheinen lassen und stellt eine Bearbeitung auch der neueren chinesischen Philosophie in Aussicht.

Der vorliegende Band behandelt nur die chinesische Philosophie bis zum Ende der Tschou-Dynastie und wendet sich nicht so sehr an Sinologen als an einen größeren Leserkreis, den er in die chinesische Gedankenwelt einführen will. Alle Probleme der Textkritik und der Chronologie, welche zu eingehende Untersuchungen erfordern würden, überhaupt alles Biographische wird beiseite gelassen oder höchstens ganz kurz berührt. Gelegentliche Ausblicke auf die philosophischen Systeme anderer Länder, besonders Indiens, zeigen, daß Tucci in der Geschichte der Philosophie bewandert ist. Seinem Urteil kann man fast immer zustimmen. Ref. möchte nur einige der interessanteren Ergebnisse seiner Untersuchungen mitteilen, welche sich mit den Anschauungen des Ref. durchaus decken:

Die älteren Philosophen, heißt es, schrieben sehr wenig. Sie lehrten nur und sprachen vielfach in Aphorismen, welche in ihrer Schule mündlich überliefert wurden. Daher ist es oft sehr schwer zu sagen, was der Kern ihrer Lehre und was Zusätze und Änderungen der Schule sind (S. XI).

Der Staatsphilosoph Kuan Tschung wird mit dem skrupellosen Minister Cânakya des Candragupta Maurya, 3. Jahrh. v. Chr., verglichen, welcher auch ein Werk über Staatsweisheit, das Kautilîyarthaśastra hinterließ (S. 25).

Schon in vorkonfuzianischer Zeit sind die meisten Gedanken des Konfuzianismus vorgebildet, aber sie treten noch vereinzelt auf und sind nicht systematisch zusammengefaßt (S. 25).

Der Konfuzianismus ist einfacher Empirismus ohne philosophische Basis (S. 33). Konfuzius hat die alte chinesische Religion ihres religiösen Charakters entkleidet und daraus nur philosophische Abstraktionen gemacht. Die Vermenschlichung des Gottesbegriffs hat er verhindert und dadurch die Irreligiosität des chinesischen Volkes gefördert (S. 38).

Das Wissen des Konfuzius beruht nicht auf freier Forschung, sondern nur auf der Kenntnis des Altertums (S. 41).

Die Zusammenkunft zwischen Konfuzius und Laotse ist eine taoistische Legende. Sie findet sich erst in den vom Taoismus beeinflußten späteren konfuzianischen Schriften, nicht in den Haupttexten (S. 45).

De Groot, welcher Konfuzianismus und Taoismus für dasselbe hält, hat die großen Unterschiede zwischen beiden Systemen übersehen (S. 14).

Mê Ti ist nicht Sozialist; er lehrt zwar die allgemeine Menschenliebe, aber nicht soziale Gleichheit. Der Himmel ist bei Mê Ti nicht das abstrakte Prinzip wie bei Konfuzius, sondern ein wirklicher Gott, der die Welt regiert (S. 67—68).

Unter dem Lächeln des Yang Tschu verbirgt sich sein tiefer Pessimismus (S. 102). Nicht ganz richtig erscheint mir aber die Behauptung, daß

Yang Tschu deswegen hinter Epikur zurückstände, weil er nicht die ἀταραξία und nur den Sinnengenuß lehre. Yang Tschu betrachtet Leben und Tod mit Gleichgültigkeit und erwartet, daß man ohne Bedauern in das Nichts, aus dem man entstanden, wieder zurücksinke. Weder Leben noch Tod haben irgendwelche Schrecken für ihn, er überwindet beide, indem er sich über sie erhebt.

Von Tschuang-tse sagt der Verf. sehr richtig, daß er in seiner Skepsis an der Möglichkeit des Wissens zweifle und sich dann ganz auf intuitive Erkenntnis verlasse (S. 93). Der große Skeptiker Nagarjuna macht es ebenso. Nachdem er alles geleugnet hat, wirft er sich der Magie, wie sie im Tantra-System zum krassen Ausdruck kommt, in die Arme. Schopenhauer und v. Hartmann tun im Grunde genommen auch nichts anderes, indem sie den normalen Sinnesempfindungen mißtrauen, dagegen an die Wahrheit von Visionen, Träumen, Hellsehen, Somnambulismus glauben. Man tötet das Wissen, um sich ganz einer bestimmten Art des Glaubens hingeben zu können.

Bemerkenswert ist die Feststellung, daß aus einer vagen Ähnlichkeit zweier Systeme noch nicht die Ableitung des einen aus dem andern gefolgert werden dürfe. So sei auch das System des Lao-tse nicht aus dem Buddhismus entstanden. Die Ähnlichkeiten würden überdies durch viele Verschiedenheiten wieder aufgewogen. Andererseits wird auf manche Parallelen des Tao-tê-king mit Stellen aus griechischen und modernen Philosophen hingewiesen, ohne daß irgendeine Entlehnung vorliege (S. 109).

Der Verf. wiederholt die irrige Annahme, daß die berühmtesten Taoisten alle längs des Yang-tse oder südlich davon geboren seien (S. 46). Ihre Geburtsorte liegen im Gegenteil alle in Nordchina.

Alles in allem ist das Werk eine erfreuliche Leistung, und wir können mit Interesse dem Erscheinen des zweiten Bandes entgegensehen.

A. Forke.

Alfred Salmony, Die chinesische Steinplastik. Museum für ostasiatische Kunst, Köln, Band I. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1922.

„‚Kunst' ist das Programm des Museums" heißt es im Vorwort (von Frau Direktor Fischer); mit den Sätzen: „Daß die chinesische Steinplastik fast ausschließlich nicht der Höhe bewußten Kunstschaffens, sondern dem breiten Strom handwerklicher Produktion entstammt, bedeutet keine Werteinschränkung. Nicht von der Fähigkeit der Hände, von der Symbolkraft des chinesischen Geistes soll sie zeugen", beendigt Salmony den Text dieser Veröffentlichung.

Die chinesische Steinplastik des Kölner Museums ist also ursprünglich ihres künstlerischen Wertes wegen gesammelt. Aber chinesische Steinplastik sagt man uns (übrigens ganz richtig) in dieser Kölner Publikation, gehört fast ausnahmslos zum Steinmetzressort.

Wie reimt sich dies nun zusammen? Wohl nur in der Weise, daß, obzwar „Kunst" das Programm des Kölner Museums gewesen, das Ergebnis, soweit die chinesische Steinplastik in Betracht kommt, mit Kunst nur in sehr entferntem Zusammenhang steht. Daß man genötigt ist, dieses Ergebnis so zu qualifizieren, ist aber nicht automatisch die Folge davon, daß die chinesische Steinplastik, wie wir sie jetzt kennen, eben nicht besser ist als das, was in Köln davon zu sehen ist. Es gibt doch Hunderte von Steinmetzarbeiten, die in irgendeinem Zusammenhang mit chinesischer Kunst stehen und weit besser sind als die „Denkmäler" (sic) der Han-Zeit usw. in Köln. Außer dem prachtvollen Löwen (siehe meine Besprechung vom Kümmels „Die Kunst Ostasiens" im nächsten Heft), den ich als ergreifendes Kunstwerk betrachten möchte, gibt es in den öffentlichen und privaten Sammlungen Amerikas und Europas hie und da Stücke, die von der Durchschnittsqualität chinesischer Steinplastik eine, mit Köln verglichen, wirklich hohe Meinung vermitteln. Philadelphia (University Mus.), New York (Metr. Mus), Boston (M. of F. A), Paris (Louvre), Holland (Sammlung des Baron von der Heydt, Haag und Ottema, Leeuwarden) können einige Werke aufweisen, die glauben machen, daß einst auch die chinesische Steinplastik in ihren besten Arbeiten Treffliches und von Fall zu Fall Großes geleistet hat.

Müssen wir diese Veröffentlichung des Kölner Museums als die erste Nummer einer Reihe Fachkataloge betrachten? Falls ich das Vorwort richtig interpretiere, lautet die Antwort bejahend. Beurteilt man aber diese Publikation Salmonys (der uns in Arbeiten anderer Tendenz manchmal recht Gutes gebracht hat) als Fachkatalog, so ist daran hie und da doch wohl einiges auszusetzen. So vermißt man

die, stets wichtige, Angabe der Steinsorte. In einigen Fällen ist Reproduktion der Inschriften oder Datierungen wohl unerläßlich. Besonders im Falle der auf S. 30 abgebildeten Arbeit.

Sehr überzeugend dafür, daß eine buddhistische Bildnerei schon während der Han-Zeit in China existiert hat, ist diese Arbeit wohl kaum. Außerdem wäre noch von einem trefflichen Sinolog-Paläographen festzustellen, ob die Datierung 167 n. Chr. wohl „de l'époque" ist. Ohne Reproduktion einer solchen Datierung läßt sich eben nichts anfangen. Auch wäre zum sovielten Male zu bemerken, daß es in China üblich gewesen, immer wieder auf alte Stile zurückzugreifen. Bei dieser Provinzarbeit mag es dem einen han-artig zumute sein; dem anderen vermag das Stück aber wohl, mit gleichem Rechte, neblige Nord-Wei-Gefühle einzuflößen.

Die Transkription des Chinesischen, Japanischen und des Sanskrit bedarf des weiteren wohl einer Revision. Tang, Horinji und Mudra sieht man wohl lieber (z. B.:) T'ang, Hôryûji, Mudrâ geschrieben.

Recht interessieren tun nur die „zwei Reliefs mit vollplastischer Bedachung" (S. 46 und 47). In seiner Mitteilung „Ostasiatische Kunst in Paris" (O. Z., IX, 3/4, S. 301) bemerkte Salmony: „Die Reihe der Tang-Reliefs mit zentralasiatischem Gegenstand wird durch ein schönes Beispiel ergänzt, das sich als fünftes den zu Köln und Philadelphia befindlichen Paaren anschließt."

Das amerikanische Paar ist in Boston, nicht in Philadelphia. Die beiden Bostoner Reliefs stehen weit zurück hinter dem sehr schönen Pariser Relief. Die Kölner Steine machen einen besseren Eindruck; sie lassen sich aber in künstlerischer Hinsicht kaum mit dem Pariser Denkmal (hier wäre das Wort besser am Platze) vergleichen.

Weniger Zuversicht bezüglich der Periode, in der die Skulptur entstanden sein soll, verspürt man vor einem Werk wie dem auf den Seiten 37—41 abgebildeten Stück des Kölner Museums. Das auf S. 41 abgebildete Detail ist wirklich haarsträubend.

Wäre es nicht besser gewesen, wenn man sich in diesem Kölner Fall auf die Veröffentlichung nur eines kleinen Bruchteiles des chinesischen Steinplastikbesitzes beschränkt hätte? Für den Nichteingeweihten ist diese, buchtechnisch gut ausgeführte, Publikation nicht ganz ohne Gefahr. Es wäre gut denkbar, daß er, nach Durchblätterung dieses Fachkataloges, ausriefe: „Wozu so viel Lärm um ostasiatische Kunst?". H. F. E. Visser (Haag).

The Thousand Buddhas. Ancient Buddhist Paintings from the Cave-Temples of Tun-huang on the Western Frontier of China, recovered and described by Aurel Stein, with an introductory essay by Laurence Binyon. London, Bernard Quaritch 1921. 33 Tafeln größtes Folio, 15 Tafeln Quart. XII, 65 S. Text. Preis 7 £ 7 s

Die monumentale Veröffentlichung der indischen Regierung und des British Museum will einem „wider circle of students of Far-Eastern art", eine Auswahl aus der reichen Sammlung buddhistischer Gemälde, die Marc Aurel, heute Sir Aurel Stein 1907 aus einer vermauerten Nische der Grotte der 1000 Buddha 千佛洞 bei Tun-huang (Kansu) mit dem wohlverdienten Glücke des großen Forschungsreisenden ans Licht gebracht und wahrscheinlich gerettet hat, in würdiger Nachbildung zugänglich machen. Sie bildet also eine Ergänzung und Erweiterung der entsprechenden Abschnitte in Steins großem Berichte über seine 2. zentralasiatische Unternehmung (Serindia, Oxford 1921), dessen Format den feinen Einzelheiten der zum Teil sehr großen Gemälde nicht gerecht werden konnte. Ein erheblicher Beitrag der indischen Regierung hat erlaubt, dieser Sonderveröffentlichung eine Form zu geben, die der außerordentlichen Bedeutung der Sammlung würdig ist. Den Hauptanteil am Texte hatte R. Petrucci übernommen, zweifellos der rechte Mann für diese schwierige Arbeit. Es ist nicht genug zu beklagen, daß der Krieg und der vorzeitige Tod des ausgezeichneten Forschers die Vollendung des Werkes verhindert haben. Nur Arbeiten über die Weihinschriften und die Mandala der Sammlung, die aus hinterlassenem Material zusammengestellt werden konnten (Serindia 1392 ff.) und ein Vortrag über die „peintures bouddhiques de Touen-houang" (Annales du Musée Guimet 1916, 115 ff.) geben bisher Proben von Petrucci's erfolgreichen Bemühungen um das Verständnis der Bilder. Der dem Werke beigegebene Text gibt sehr genaue Bildbeschreibungen, bescheidet sich aber nicht selten mit vorläufigen Ergebnissen und verweist häufiger, als dem Leser lieb ist, auf die ausführlichen Kapitel der Serindia.

Noch ein anderer um die Funde von Tun-huang hochverdienter Mann hat die Vollendung der von ihm mit ermöglichten großen Veröffentlichungen leider nicht erlebt — S. W. Littlejohn, der treffliche technische Assistent des Print Department, der 1917 vor Ypern fiel. Er hat die beschmutzten, verknitterten, oft in Hunderte von Bruchstücken zerfallenen Bilder geradezu zu neuem Leben erweckt: Serindia wie die Thousand Buddhas setzen seinem Andenken das schönste Denkmal.

In dem introductory essay hat L. Binyon sehr gut ausgeführt, was „gives to the collection found at Tun-huang an artistic importante quite beyond that of any of the groups of works of art discovered by various expeditions in Turkestan", die er an anderer Stelle mit Recht „as art" „of a local and provincial type" nennt. In Tun-huang sind wir eben auf chinesischem Boden und der Stelle näher, wo das Herz der großen buddhistischen Kunst Chinas, also der großen buddhistischen Kunst schlägt. Als das früheste datierte Bild von Tun-huang geschaffen wurde (864), war die buddhistische Malerei Chinas freilich an ein halbes Jahrtausend alt und hatte schon lange die lebendigen Kräfte, die sie auf dem nordwestlichen und dem näheren südlichen Wege von Indien erhalten, nach allen Seiten vielfach verstärkt zurückströmen lassen. Nur unter besonders günstigen Bedingungen konnte sie allerdings noch an der Peripherie ihres Bereichs so starke Wirkungen hervorbringen wie etwa in Japan. Auch in Tun-huang dürfen wir nur einen schwachen Ausklang der „central tradition of Chinese Buddhist painting" erwarten, an die Binyon die Hauptwerke der Steinschen Sammlung anschließt. Von da zu Meistern „of individual temperament", und gar zu den seltenen japanischen Denkmälern der T'angzeit, mit denen Binyon einen Vergleich wagt, ist ein weiter Schritt. Am ehesten lassen sich ihnen noch Fragmente, wie der Dhṛtarāṣṭra Taf. XXVIII und die dämonische Gestalt Taf. XLVIII, an die Seite stellen. Hier ist mehr 筆 力 als in den von Binyon vor allen geschätzten, übrigens vortrefflichen Mandala, bei denen die Schönheit der Komposition und der Reichtum der Erfindung, also Verdienste Größerer, den einzelnen Künstler sehr leicht in ein etwas zu günstiges Licht rücken. Bei der völligen Vernichtung der chinesischen Malerei der T'angzeit kann trotzdem die Bedeutung dieser Gruppe in der Tat „hardly be overestimated". Geradezu eine Offenbarung aber bedeuten die sozusagen weltlichen, jedenfalls ganz weltlich behandelten erzählenden Bilder mit Jataka, Szenen aus dem Leben des Buddha u. ä., die manchmal größere Bilder einfassen, besonders häufig aber auf den schmalen Bändern der Banner übereinander gereiht werden. An ihnen ist außer dem Gegenstande alles chinesisch. Die etwas älteren, aber sehr kümmerlichen Jingwakyō japanischer Sammlungen kommen neben diesen von erstaunlichem inneren Leben erfüllten Werken der chinesischen Tosaschule, die wir bisher eigentlich nur aus der Literatur erschließen konnten, gar nicht in Betracht. Von einer Künstlerhand verraten allerdings auch diese Bilder nichts.

Die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit den Bildern von Tun-huang hat kaum begonnen, und auch der Text begnügt sich weise mit sehr allgemeinen Andeutungen. Vielleicht hätte er gelegentlich noch vorsichtiger sein können. Datierungsversuche nach den Trachten der gr. T. sehr merkwürdigen Stifterbildnisse scheinen mir vorläufig reichlich kühn. Von der Trachtengeschichte der T'ang wissen wir verzweifelt wenig, und schon die Tatsache, daß noch im 19. Jahrhundert der japanische Kaiserhof bei manchen Gelegenheiten in orthodoxes T'ang-Kostüm schlüpfte, sollte nachdenklich stimmen. Der Versuch, „primitivere" Arbeiten früher zu datieren als die Hauptmasse der Tun-huang-Funde, die nach den datierten Stücken [1]) zwischen die Mitte des 9. und das Ende des 10. Jahrhunderts fallen, scheitert nicht nur daran, daß anscheinend „primitive" Werke verhältnismäßig späte Daten tragen. 864 ist das früheste Datum, das sich findet — war die chinesische Malerei von 764, 664, 564 etwa „primitiv"? In diesen Bildern des 9./10. Jahrhunderts so etwas wie eine Etappe auf dem Wege der Überlieferung zu sehen, „which passed on from India to China through Turkestan", ist daher unmöglich. Die neuere französische Kunst ist ohne die ältere italienische undenkbar, aber niemand wird in den Bildern

[1]) Datum und Entstehungszeit der Bilder brauchen übrigens nicht notwendig zusammenzufallen. Die Weihgaben wurden, wie die zahlreichen leeren Inschriftkartuschen beweisen, zum Nutzen der Frommen vorrätig gehalten und erst bei der Weihung beschrieben.

Marseiller Künstler des 19. Jahrhunderts „intermediate links" zwischen italienischer und französischer Malerei entdecken wollen, mögen diese Pastiches der Pariser Akademie auch gelegentlich einmal Anleihen in dem benachbarten Italien machen.

Die Bilder von Tun-huang zeichnen sich nicht eben durch Reichtum der Motive aus: mit einigen Paradiesesbildern, den Lokapāla und den großen Bodhisattva, vor allem dem in den mannigfachsten Formen dargestellten Avalokiteśvara, sind sie ziemlich erschöpft. Trotzdem bedeuten sie eine sehr wesentliche Bereicherung auch für die buddhistische Ikonographie, namentlich wenn Petrucci's, nach den Abbildungen nicht nachzuprüfende, Deutungen das Rechte treffen. Drei Mandala des Bhaiṣajyaguru, zum Teil mit Szenen aus seiner Präexistenz, werden sich so leicht nicht wiederfinden, noch mehr müssen Mañjuśrī und Samantabhadra als seine Bodhisattva (Taf. I—III) und das Paar Ākāśagarbha-Kṣitigarbha als Begleiter des Śākya (Taf. VII) auffallen. Auch die zweifellose Mandala des Maitreya (Taf. IX) mit den sehr merkwürdigen Legendenszenen und die Bilder der berühmten indischen Buddhastatuen (Taf. XIV) verdienen schon des Motives wegen Erwähnung. Der „Hermit" (Tafel XXXIII) ist anscheinend in seiner Bedeutung nicht erkannt worden. Ist es nicht der große Pilger Hsü'an-tsang?

Die Wiedergabe von farbigen Bildern dieser Art bietet heute noch unüberwindliche Schwierigkeiten. Was indessen mit der Technik des Dreifarbendrucks zu leisten ist, hat die Firma Henry Stone & Son in Banbury geleistet und damit einen schönen Beweis für die Fortschritte der Reproduktionskunst in England geliefert. Der farbige Gesamteindruck ist anscheinend gut getroffen; daß bei den besonders fein detaillierten Bildern Einzelheiten der Form verloren gehen, muß in den Kauf genommen werden. Die schwarzen Abbildungen zeichnen sich durch hervorragende Schärfe aus. Gegen das Riesenformat der großen Tafeln könnten Einwendungen gemacht werden; wie es zu vermeiden war, weiß ich nicht.

Sir Aurel Stein, die indische Regierung und das British Museum haben mit dieser großartigen Veröffentlichung, an der auch L. Binyon ehrenvollen Anteil hat, wahrhaft Vorbildliches geschaffen und sich den Dank aller gesichert, die an der Kunst Ostasiens ernsten Anteil nehmen. Nicht ohne Trauer indessen legt man das prächtige Werk aus der Hand: was hier noch als Einheit erscheint, wird keine Einheit bleiben, ist es vielleicht nicht mehr. Die Gründe, die zur Teilung der Steinschen Funde zwischen London und Delhi geführt haben, entziehen sich meiner Beurteilung. Sie werden zwingend gewesen sein. Daß aber die Zerstückelung dieser Sammlung, der Schöpfung eines Einzelnen, einen schweren Verlust bedeutet, nicht nur für das British Museum, ohne dessen Stab sie ein Chaos geblieben wäre, sondern für die Welt, wird niemand bezweifeln können. Glücklich, wer wenigstens in der unvergeßlichen Ausstellung des Jahres 1914 die Hauptteile der Sammlung noch als Ganzes überschauen konnte! Kümmel.

A. von Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien, Erster Teil: Die Plastik. Ergebnisse der Kgl. Preußischen Turfan-Expeditionen. Verlag Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1922.

Die ausschließlich auf Gandhāra eingeschworene (wohl nur noch kleine!) Gemeinde von Philologen und Archäologen asiatischer Richtung, von der Unhaltbarkeit mancher ihrer europazentrischen Anschauungen überzeugen zu wollen, hat man, weil es sich hier um eine absolut hoffnungslose Angelegenheit handelt, schon längst aufgegeben. In absehbarer Zeit wird es wohl immer noch Orientalisten geben, die es sich nicht werden versagen können, Asien durch eine beschlagene hellenistische Brille zu sehen.

Übrigens wissen wir doch: jeder, der ein asiatisches Gebiet philologischer, archäologischer, historischer oder religionswissenschaftlicher Gattung sein eigen nennt, ist fest davon überzeugt, daß er auch die gesamte Kunst Asiens kennt und versteht. Nächstens wird der Germanist auserkoren, um uns Grünewald und die übrige Kunst des Westens näherzubringen.

Daß die Steinmetzen von Gandhāra (wieviele Tausende hat es davon wohl gegeben?) das bloße Schema zu mancher Schöpfung der frühen indischen buddhistischen Kunst hergegeben haben, steht gar nicht in Frage. Die Anhänger der Anti-Gandhāra-Partei sollten dieses stets unumwunden zugeben. Mit einem dergleichen Eingeständnis gibt man sich gar keine Blöße, denn das Wesentliche, im Falle

sogar einer Relation zwischen zwei Kunst-Provinzen (im Falle der Relation Gandhâra—Indien kommt nur eine Kunst-Provinz in Betracht) ist: in welchem Grade ist die künstlerische Sprache, ist der stärkste künstlerische Akzent der beeinflußten Kunst abhängig von Sprache und Akzent der beeinflussenden Kunst?

Daß künstlerische Sprache und stärkster künstlerischer Akzent der indischen und ostasiatischen buddhistischen Kunst dem nur handwerklichen Gandhâra etwas verdanken, ist schon aus rein logischen Gründen ausgeschlossen. Die Vorstellung, daß Künstler ihre höchste Inspiration von der Seite handwerklicher Industrie erhalten hätten, wäre in der westlichen Kunstgeschichte eine Abnormität. Bezüglich Asiens ist dem Europäer aber alles gestattet, wie es der Fall Gandhâra—Indien—Ostasien lehrt.

Vorliegende Publikation richtet sich, wie uns der Verf. in seinem Vorwort berichtet, „zunächst an das große Publikum der gebildeten Welt, dem es zeigen soll, wie weit die antike Kunst in Asien vorgedrungen ist und was sie für Asien bedeutet, ein Gegenstand, der auch jeden Künstler anziehen muß".

Ob, bezüglich der Frage Antike—Asien, das in dieser Veröffentlichung Gebotene jeden Künstler (anscheinend nicht zum „großen Publikum der gebildeten Welt" gehörend) anziehen wird, ist fraglich .....

Die Ansichten des gelehrten Verfassers über asiatische Kunst werden aus den nachfolgenden Zitaten recht klar. Auf S. 7 liest man:

„Jedenfalls finden wir im ersten nachchristlichen Jahrhundert in Gandhâra eine eigentümliche religiöse Kunst festen Stiles, die den Formenschatz der antiken Welt übernommen, ihn buddhistisch umgedeutet und mit indischem Geiste (? H. V.) erfüllt hatte. Ganz analog den Vorgängen in Westeuropa, wo um dieselbe Zeit unter Umdeutung der antiken Formen die christliche Antike entstand, um später eine Grundlage für die Kunst der westlichen Völker zu werden, entstand hier aus denselben Elementen die buddhistische Antike, die die Grundlage werden sollte für die religiöse Kunst aller buddhistischen Völker Asiens, einschließlich Chinas und Japans."

„Erst die Gandhâraschule schuf, nach dem Vorbilde des Apollon oder Dionysos, den Typus des Buddha, der in allen buddhistischen Ländern Asiens nachgebildet wurde — eine Schöpfung, zu deren Gestaltung es den frühen indischen und chinesischen Künstlern sowohl an fruchtbarem künstlerischen Geist wie an technischem Können gemangelt zu haben scheint. (Die Sperrung rührt von mir her, H. V.)

Im Abschnitt „Die Entstehung der Sammlungen" (S. 14) bringt Herr von Le Coq noch manche interessante Bemerkung betreffs der Politik des Berliner Museums für Völkerkunde.

„Seit einem Menschenalter verfolgen die Leiter der asiatischen Abteilungen des Berliner Museums für Völkerkunde den Plan, der Öffentlichkeit die wichtigsten geistigen Erzeugnisse der großen süd- und ostasiatischen Hochkulturen, nämlich die Religionen, in schönen und die inneren Zusammenhänge aufzeigenden Bildern, Skulpturen und Schriften vorzuführen. So ist jetzt ein Religionen-Museum im Entstehen (diese und folgende Sperrungen rühren von mir her, H. V.), wie es etwa Frankreich schon in dem Pariser Musée Guimet besitzt."

„A. Grünwedel ... hat früh erkannt, daß die ... „Gandhâra-Kunst" ... im innigsten Zusammenhang steht einerseits mit der Kunst der hellenistischen Spätantike, andererseits mit der religiösen Kunst Indiens (sei sie nun buddhistisch, brahmanisch oder jinistisch) und mit deren Ausläufern nach Tibet, Ceylon, Java (? H. V.), Hinterindien, sowie nach Ostasien, wo besonders die japanische Kunst an Gandhâra-Typen reich ist."

„Planmäßig wurde mit größter Beharrlichkeit und Sachkunde eine Sammlung aller Produkte der religiösen Kunst Indiens und seiner Dependenzen angelegt, während Prof. F. W. K. Müller seinerseits die buddhistische Skulptur Japans und Chinas durch Adolf Fischer in ihren besten Typen (sic) sammeln ließ."

„Hier wurde bahnbrechende, schöpferische Arbeit geleistet, und während die Kunstforscher noch die bedeutendsten Leistungen der Ostasiaten in den schönen Arbeiten besonders des japanischen Kunstgewerbes erblickten, entstand im Museum für Völkerkunde eine unvergleichliche Sammlung monumentaler religiöser Kunstwerke."

Das Resultat dieser „planmäßig, unter Leistung bahnbrechender, schöpferischer Arbeit, mit größter Beharrlichkeit und Sachkunde angelegten unvergleichlichen Sammlung monumentaler religiöser

Kunstwerke" muß gewiß überwältigend sein, und ich freue mich schon über alle Maßen darauf, nächstens davon Kenntnis nehmen zu können.

Indessen muß ich leider gestehen, daß ich die in dieser großzügig angelegten Publikation reproduzierten Skulpturen aus Gandhâra und Turfan nicht geradezu monumental finden kann; was in diesem Bande zusammengebracht ist, macht, mit einigen Ausnahmen, m. E. keinen Anspruch darauf, ein Unterteil einer „unvergleichlichen Sammlung monumentaler religiöser Kunstwerke" zu sein.

Zu den Ausnahmen im Gandhâra-Abbildungsteil wären vielleicht die Tafeln 3 (Avalokitesvara) und 12 (vor allem c, dann a, nicht b) zu rechnen. Ist die Lösung des Rätsels diese, daß in jenen Werken doch ein Fünkchen indischer Sensibilität steckt, daß diese Werke nicht ganz das sind, was wir unter Gandhâra verstehen?

Bei den Abbildungen von der Plastik aus Turfan fällt stark auf, wie weit diese Plastik hinter der Malerei desselben Gebietes zurücksteht. Für den, der im großen und ganzen zentralasiatische Kunst mehr unter ostasiatischem wie hellenistischem Gesichtswinkel zu betrachten gewöhnt ist, ist dieses keineswegs so erstaunlich, denn die malerische Begabung der Ostasiaten ist ihren plastischen Fähigkeiten weit überlegen. So sind die Bodhisattva-Köpfe a und c der Tafel 20 plastisch ziemlich unbeholfen, aber in einigen Details der Bemalung (Schnurrbärte, Augen-Akzentuierung, Lippen und Brauen) recht ansprechend, recht ..... ostasiatisch empfunden.

Es ist höchst interessant, vielleicht auch wohl belehrend, einen Vergleich anzustellen zwischen dem für Gandhâra recht guten Buddha-Kopf aus Stuck der Tafel 6 und dem Turfan-Buddha-Kopf der Abb. a, Tafel 23. Der Verf. meint (S. 22): „Dieser Kopf mit seinem eigentümlich stilisierten Haar ist eine Entwicklung eines bekannten Gandhâra-Typs (vgl. Foucher, L'Art II, S. 347)." Ich möchte aber diesen Turfan-Kopf, künstlerisch, eher für China in Anspruch nehmen. Gewiß wird das rohe Schema wohl wieder von Gandhâra herrühren, aber den feineren Rhythmus, die plastischen Finessen dieses Kopfes empfinde ich als ostasiatisch. Mit dem erstarrten Hellenismus des Kopfes der Tafel 6 hat dieser Turfan-Kopf, für ein einigermaßen künstlerisch geübtes Auge, gar nichts gemein.

Die Nebeneinanderstellung der gerade betrachteten Gandhâra- und Turfan-Köpfe gibt in anschaulicher Weise den Konflikt zwischen Gandhâra- und Anti-Gandhâra-Partei (eine Parteieinteilung bezüglich des Standpunktes gegenüber asiatischer Kunst) "in a nutshell". Die Moral ist, daß, wer sich mit Kunst (sogar mit asiatischer Kunst) beschäftigt, nicht umhin kann, sein Auge auch künstlerisch zu üben.

Diese Publikation des verdienstvollen Forschers auf zentralasiatischem archäologischen und philologischen Gebiete ist gewiß ein Triumph der deutschen Reproduktionstechnik. Meines Wissens begegnen wir in dieser Veröffentlichung zum ersten Male Farbenlichtdruck-Reproduktionen von plastischen Gegenständen. Sie machen einen ganz vorzüglichen Eindruck. Für die Zukunft verspreche ich mir recht viel von derartigen höchst lobenswerten Reproduktionen.

Man kann aber bezüglich dieser prachtvollen Veröffentlichung doch nicht umhin, zu bemerken, daß diese in wissenschaftlicher und reproduktionstechnischer Beziehung vorzügliche Leistung einer künstlerisch besseren Sache würdig gewesen wäre.

H. F. E. Visser (Haag).

H. Parmentier, Les sculptures Chames au Musée de Tourane. van Oest, Paris et Bruxelles 1922. 4°, 28 S., 30 Tafeln. Ars Asiatica IV.

Unter den Freunden der neu entdeckten Schönheiten indischer Kunst gibt es eine Gruppe, deren Enthusiasmus keine Grenzen und Maße kennt. Jedes Werk des gesamten indischen Kulturkreises wird in gleicher Weise kritiklos gepriesen. Und einbeschlossen wird gleich auch alles, was gar irgendeine Neger- oder Indianerhand hervorgebracht hat. So wenig die Kunstforschung wahrer Begeisterung entraten kann und so wahr es ist, daß überall in der Welt Ästhetisch-wertvolles hervorgebracht wurde, hier muß zur Besonnenheit gemahnt werden. Es besteht die Gefahr der Verwischung aller künstlerischen Werte.

Auch auf dem Gebiete des indischen Kulturkreises gibt es Unterschiedliches. Am schlimmsten wird Siam gegenüber fehl gegangen. Es ist übertrieben, jeden siamesischen Kopf, der sich nach Europa verirrt hat, zu veröffentlichen, es verlohnt sich kaum, den Bauten des modernen Bangkok ganze Bände

zu widmen. Wenn auch Java zweifellos den Höhepunkt der indischen Kolonialkunst bedeutet, so wird sogar hier nicht selten des Guten zu viel getan. Es kann nicht oft genug betont werden, daß die großen Schöpfungen des indischen Festlandes alles andere weit überragen. Es wäre ein seltsamer und ungewöhnlicher Vorgang, wenn eine Kolonialkunst, so viel Neues und Eigenartiges ihr auch gelungen sein mag, an Kraft und Tiefe der Gestaltungskraft das Mutterland erreichte oder überträfe.

Diese Einwände sind bis zu einem gewissen Grade auch dem neuen Bande der „Ars Asiatica" gegenüber am Platze. Ihr Herausgeber Goloubew stellt in der Vorrede die Bildwerke von Champa im Museum von Tourane den Felsskulpturen von Elephanta und Mavalipuram, denen der unvergeßliche dritte Band seiner Reihe gewidmet war, an die Seite, und Salmony macht in einer Anzeige im Cicerone (XV, 6) dem Referenten den Vorwurf, in seiner „Indischen Plastik" diese Kunst nicht berücksichtigt zu haben. Mir scheint auch nach dieser Veröffentlichung nicht der Nachweis gebracht worden zu sein, daß der Kunst von Champa eine erhebliche Rolle im Rahmen Groß-Indiens zugewiesen, geschweige denn, daß sie mit zu den Gipfeln der indischen Kunst gerechnet werden müßte. Dennoch ist die Veröffentlichung zu begrüßen. Ein noch ziemlich unbekanntes Gebiet wird zugänglicher gemacht. Eine weiße Stelle auf der Karte der Weltkunst wird ausgefüllt. Dazu gibt es Gelegenheit, eine Reihe wichtiger archäologischer und kunstgeschichtlicher Fragen zu berühren und aufzuhellen. Das geschieht in dem kenntnisreichen Text aus der erprobten Feder von Parmentier. Die Kunstgeschichte von Champa ist vom 7. bis 15. Jahrhundert zu verfolgen. Vier Stile werden unterschieden: „l'art primitif", l'art cubique, l'art classique, schließlich seit dem 12. Jahrhundert l'art dérivé. Von besonderem Interesse ist die Verbindung der Kunst von Champa mit der von Java, die durch Vermittlung des Reiches Crivijaya auf Sumatra geschah. Diese wichtigen Dinge, die eben erst die Forschungen von Coedès (BEFEO. XVIII u. XIX) ans Licht brachten, werden von Parmentier allerdings nur gestreift. Die Lichtdrucke sind, wie immer in dieser Serie, über alles Lob erhaben. Die Aufnahmen des Innenraumes des Museums zeigen, daß man in diesen weltfernen Gegenden — Tourane ist ein Städtchen an der Küste von Annam — indische Kunst jedenfalls würdiger aufzustellen sucht und versteht als bei uns. William Cohn.

Zur neubuddhistischen Literatur.

Es ist erstaunlich, wie in den letzten Jahren das Interesse für den Buddhismus in Deutschland wieder lebendig geworden ist. Wenn auch dieses Interesse viel mehr ein religiöses als ein religionswissenschaftliches ist, so kommt es doch zum Teil auch der wissenschaftlichen Erforschung des Buddhismus zugute. So können wir uns nur darüber freuen, daß von Oldenbergs klassischem Werk über „Buddha" im vorigen Jahre schon die 7. Auflage erschienen ist. Der allzu früh dahingegangene Forscher konnte diese Auflage noch selbst durchsehen. Ganz besonders reichlich ist aber die neubuddhistische Literatur auf dem deutschen Büchermarkt vertreten. Paul Dahlke und Georg Grimm empfehlen in mehreren dicken Büchern, die in den letzten Jahren erschienen sind, den Buddhismus als Weltanschauung für unsere Zeit, wobei freilich jeder von beiden etwas anderes unter Buddhismus versteht. Dahlke gibt auch seit 1918 eine von ihm selbst geschriebene „Neubuddhistische Zeitschrift" heraus (Neubuddhistischer Verlag, Zehlendorf-West bei Berlin), in der ein „angewandter Buddhismus" gelehrt werden soll. In den letzten Heften dieser Zeitschrift lesen wir auch von einer Sammlung für ein „Buddhistisches Haus", die bis Ende 1920 schon mehr als 27 000 Mark ergeben hat. Ein Grundstück für dieses Haus ist bereits erworben. Eine zweite Zeitschrift „Buddhistischer Weltspiegel, Monatsschrift für Buddhismus und religiöse Kultur auf buddhistischer Grundlage", herausgegeben von K. Seidenstücker und G. Grimm, erscheint seit Juli 1919 im Verlag Max Altmann in Leipzig. Während Grimm in den Buddhismus die Lehre Schopenhauers hineinliest, will Dahlke im Buddhismus eine mit der modernen Wissenschaft völlig in Einklang stehende „Wirklichkeitslehre" nachweisen. Während Dahlke von Grimm sagt, daß er „die Lehre nicht nur falsch versteht, sondern mit Entschlossenheit und einer Art zwingender Logik auf den Kopf stellt" [1]), sieht Seidenstücker in Dahlke einen „Totengräber des Buddhagedankens", wirft ihm mit wenig buddhistischer Sanftmut „ganz regel-

[1]) Neu-Buddhistische Zeitschrift, Winterheft 1918.

rechte Fälschung und dreiste Entstellung" vor und bemüht sich, Dahlkes „Neu-Buddhismus" als einen „phänomenalen Bluff" hinzustellen [1]).

Von jeder derartig unbuddhistischen Polemik hält sich Paul Carus in dem schönen und liebenswürdigen Buch „Das Evangelium des Buddha" [2]) vollständig fern. Es steht auf dem Boden keiner der vielen altbuddhistischen Sekten oder neubuddhistischen Interpretationen der Buddhalehre, sondern „nimmt einen idealen Standpunkt ein, auf welchem als auf einem gemeinschaftlichen Boden, alle wahren Buddhisten zu stehen vermögen" (S. VII). Erbauliche Stücke aus den verschiedenartigsten Quellen — aus älteren und jüngeren Texten des Pālikanons, manchmal stark abgekürzt, aus den verschiedenen Buddhabiographien, aus chinesischen Texten und aus den europäischen Werken über den Buddhismus — sind hier zu einem Mosaik vereinigt, das vom wissenschaftlichen Standpunkt zwar keineswegs einwandfrei, aber doch geeignet ist, in religiösem Sinne auf das Gemüt zu wirken und eine buddhistische Stimmung zu erzeugen. Die Mehrzahl der Texte ist wohl dem Pālikanon entnommen, aber auch einzelne Mahāyānatexte und Legenden mit mahāyānistischen Ideen haben in das „Evangelium" Eingang gefunden. In der am Schluß angefügten kurzen Darlegung der Hauptlehren des Buddhismus (S. 325 ff.) findet sich auch ein Hinweis auf Amitābha, wodurch die Behauptung gerechtfertigt werden soll, daß die Buddhisten anerkennen, „daß die christliche Gottesidee eine wichtige Wahrheit enthält, welche freilich im Buddhismus einen vollkommeneren Ausdruck findet". Natürlich ist im alten Buddhismus von einer solchen Gottesidee keine Rede. Richtig ist nur, daß in der späteren Entwicklung des Buddhismus sich Analogien zu dem christlichen Gottesglauben, noch mehr aber zum Monotheismus der Vaiṣṇavas und Śaivas finden.

Carus macht aber kein Hehl daraus, daß es ihm nicht darum zu tun war, einen wissenschaftlichen Beitrag zum Verständnis des Buddhismus zu liefern, sondern vielmehr „die Leser zu veranlassen über die religiösen Probleme unserer Zeit nachzudenken". „Das ‚Evangelium des Buddha' zeichnet das Bild eines religiösen Führers der fernen Vergangenheit mit der Absicht, daß es auf die lebende Gegenwart einwirke und ein Faktor werde in der Entwicklung der Zukunft". Um diese „Weltreligion universeller Wahrheit", die höher stehe als Hīnayāna, Mahāyāna und Christentum, ist es dem Verf. zu tun, nicht um die Erforschung des wahren und echten Buddhismus. An einigen wenigen Stellen hat er eigene erklärende Zusätze (Explanatory Additions) dem Mosaik der übersetzten Texte eingefügt. Im allgemeinen enthalten diese Zusätze nur Erläuterungen zu den Lehren des Buddhismus, manchmal etwas zu stark modernisiert, aber immerhin keine ernsten Abweichungen von der Lehre des Buddha. Nur eine geradezu unverzeihliche Entgleisung hat sich der Verf. in Nr. 51 (S. 162 f.) zu Schulden kommen lassen. Er hat in das Gespräch zwischen dem Feldherrn Sīha und Śākyamuni aus dem Mahāvagga des Vinayapiṭaka höchst willkürlich einen Dialog über den Krieg eingefügt, den man geradezu als Fälschung bezeichnen müßte, wenn er nicht ausdrücklich als „erklärender Zusatz" bezeichnet wäre. Dem Buddha werden hier die Worte in den Mund gelegt: „Alle Kriegführung, bei welcher der Mensch bestrebt ist, seinen Bruder zu töten, ist zu beklagen; aber nicht tadelnswert sind diejenigen, welche in den Krieg ziehen für eine gerechte Sache, nach dem sie alle Mittel aufgeboten haben, den Frieden zu erhalten." Zu einem so faulen Kompromiß, wie wir es ja aus dem Munde christlicher Herrscher und ihrer geistlichen Berater und Helfershelfer zu hören gewohnt sind, hat sich der Buddha nie und nimmer hergegeben! Die Berufung auf Milindapañha IV, 35, wo von der Bestrafung des Verbrechens, nicht vom Krieg die Rede ist, rechtfertigt diesen Einschub nicht, um so weniger, da die von Carus angezogene Stelle dem unechten Teile des Milindapañha angehört, wo sich eine theologische Klopffechterei breit macht, die mit dem echten Buddhawort wenig gemein hat.

Es mag auch sonst eines oder das andere an dem Buch vom wissenschaftlichen Standpunkt anfechtbar sein, aber es ist kaum am Platze, das Messer der Kritik an dieses feine Buch anzulegen, das nur der Religion und nicht der Religionswissenschaft dienen

[1]) Buddhistischer Weltspiegel II, 276 ff. — [2]) Das Evangelium des Buddha nach alten Quellen erzählt von Paul Carus. Illustriert von O. Kopetzky. Autorisierte zweite deutsche Auflage von Karl Seidenstücker. Chicago und London. The Open Court. Publishing Company 1919, XXII, 335 S. 4°.

will. Als religiöses Erbauungsbuch ist es keines der schlechtesten. Das beweist auch der große Erfolg, der ihm zuteil geworden ist. Die vorliegende, mit schönen, stimmungsvollen Bildern von Olga Kopetzky reich geschmückte zweite deutsche Ausgabe ist nach der dreizehnten englischen Auflage hergestellt. Außerdem ist das „Evangelium des Buddha" ins Japanische, Chinesische, Französische, Spanische, Holländische und Urdu übersetzt worden. In Ceylon und Japan ist es in buddhistischen Schulen und Tempeln als Lesebuch eingeführt. Paul Carus, der am 2. Februar 1919 verschieden ist, hat sich durch dieses Buch ein schönes Denkmal gesetzt.

Unter den deutschen Buddhisten hat sich der Bhikkhu Nyanatiloka [1]) schon mehrfach als Übersetzer verdient gemacht. Jetzt verdanken wir ihm auch eine vollständige deutsche Übersetzung der ersten vier Bücher des Milindapañha [2]). In der Einleitung schließt sich Nyanatiloka ganz den Anschauungen O. Schraders an, die dieser in der Einleitung zu seiner Übersetzung des älteren Teils des Milindapañha ausgesprochen hat. So nimmt auch er an, daß das Werk ursprünglich in Sanskrit abgefaßt war. Sicher ist nur, daß es nicht in Ceylon entstanden sein kann. Aber die kanonischen Pälitexte sind ja auch nicht in Ceylon verfaßt worden. Es wäre also doch wohl möglich, daß die älteste Form des Milindapañha schon in Päli oder einem dem Päli ähnlichen Dialekt in Nordindien abgefaßt war. Denn gerade die auch von Nyanatiloka hervorgehobene vollendete Sprache des Werkes deutet mehr auf eine Originalkomposition als auf eine Übersetzung hin. Auch die chinesische Übersetzung würde dem nicht widersprechen, denn wir wissen durch Takakusu [3]), daß es auch Übersetzungen aus dem Päli im Chinesischen gibt. Und der Name Mi-lan im chinesischen Na-Sien-Bhikshu-King [4]) entspricht weder dem Sanskrit Menandra noch dem Päli Milinda genau. Ich möchte es daher doch noch mit T. W. Rhys Davids [5]) unentschieden lassen, ob das Werk ursprünglich in Sanskrit oder einem nordindischen Dialekt abgefaßt war. In bezug auf die Abfassungszeit des Milindapañha in seiner ältesten Gestalt glaube ich noch immer, daß sie ungefähr mit dem Beginn unserer Zeitrechnung zusammenfallen dürfte [6]). Wenn auch die späteren Teile des Milindapañha an Bedeutung hinter dem echten Teil des Werkes weit zurückstehen, so sind sie doch für unsere Kenntnis des Buddhismus von Wichtigkeit. Es ist daher die vorliegende Übersetzung dankbar zu begrüßen und deren Fortsetzung und Vollendung nur zu wünschen.

Überhaupt können wir den deutschen Buddhisten von heute nur dankbar sein, wenn sie sich als Päli-Gelehrte und Übersetzer betätigen. So bringt die oben erwähnte Zeitschrift „Buddhistischer Weltspiegel" eine dankenswerte Übersetzung des Itivuttaka von K. Seitenstücker, dem wir schon die schönen „Süd-buddhistischen Studien" (Hamburg 1916) und eine Elementargrammatik der Päli-Sprache (Leipzig 1916) verdanken.

Stimmungsvoll und zweifellos buddhistisch gefühlt sind die Gedichte von Hans Much in dem Bändchen „Ich nahm meine Zuflucht .... Flugsamen aus einem abendländischen Buddhagarten" [1]). Der Dichter ist durch die Erlebnisse des Weltkrieges zum Buddhismus gekommen. In dem im Felde 1917 entstandenen Gedicht „Buddha" schildert er, wie er unter den furchtbaren Erlebnissen des Krieges, als das Heilige selbst „Deckmantel für das niedere Tun der Welt" wurde „und krachend sank der Christenbau in Trümmer", nach langem Suchen bei Buddha und seiner Lehre Zuflucht fand. Aus buddhistischer Stimmung hervorgegangen sind auch die Gedichte „An Buddhas Hand, Lieder der Erweckung im Felde 1917", die den zweiten Teil der Propagandaschrift „Buddhistische Weisheit" von Georg

[1]) Er schreibt sich auch manchmal Nyatiloka. Sein bürgerlicher Name ist Anton Gueth. — [2]) Die Fragen des Milindo. Ein historischer Roman, enthaltend Zwiegespräche zwischen einem Griechenkönige und einem buddhistischen Mönche über die wichtigsten Punkte der buddhistischen Lehre. Aus dem Päli zum erstenmal vollständig ins Deutsche übersetzt von Nyanatiloka. Leipzig 1919. Verlag von Max Altmann. I. Band. XVI, 340 S. 8°. — [3]) JRAS. 1896, 415 ff. — [4]) F. O. Schrader, Die Fragen des Königs Menandros, S. XXXIII. — [5]) Sacred Books of the East, Bd. 35, S. XI, XLV. — [6]) S. meine Geschichte der indischen Literatur II, 140. — [1]) Verlag von Max Altmann, Leipzig 1920.

Grimm und Hans Much [1]) bilden. Im Vergleich zu den alten Theragāthās, den Liedern der alten buddhistischen Mönche, ist diese europäische Mönchspoesie doch recht schwach. Immerhin sind diese Gedichte Zeugnisse wahren religiösen Erlebens. Aber nach der ganzen großen Literatur, die heute schon über das wahre Verhältnis zwischen Buddhismus und Christentum vorliegt, hätte Much in dem Vorwort zur zweiten Auflage dieses Buches doch nicht mehr sagen dürfen, daß „nur wenige wissen, wie nahe Jesus Christus durch die Sekte der Essener mit dem Buddha zusammenhing, und daß viele seiner tiefsten Worte nichts anderes sind als Worte des Vollendeten, und daß die christliche Legende mit der buddhistischen in den Hauptsachen übereinstimmt". Was Grimm in dem ersten Teile dieser „Buddhistischen Weisheit" unter dem Sondertitel „Das Geheimnis des Ich, Bausteine der Erkenntnis" zum besten gibt, hat mit wissenschaftlicher Erkenntnis sehr wenig zu tun, so oft uns auch der Verf. weismachen will, daß es sich hier nicht um ein Glauben, sondern um ein Wissen handle. Auch daß es Himmel- und Höllenreiche gibt, ist nach Grimm kein Glauben, sondern ein Wissen, da „kein vernünftiger Grund mehr gefunden werden kann, den übereinstimmenden Aussagen jener durch Tausende von Jahren und Meilen voneinander getrennter, zu jeder bewußten Lüge geradezu unfähiger heiliger Männer den Glauben zu versagen".

[1]) Dritte Auflage, Verlag von Max Altmann, Leipzig 1920.

Fernab von den Wegen wissenschaftlicher Forschung liegt auch das Buch von Ernst Hoffmann, „Die Grundgedanken des Buddhismus und ihr Verhältnis zur Gottesidee" [1]). Im Vorwort versichert uns der Verf., daß das Christentum „zweifellos arischen Ursprungs und erst durch den semitischen Einfluß zu dem unglücklichen Zwittergeschöpf der christlichen Kirche geworden" ist, und er rühmt sich, daß er „nach langem Suchen und Prüfen" erkannt habe, „daß die Wahrheit der buddhistischen Lehre der einzig sichere Grund sei, dem jedenfalls auch das Christentum in seinem tiefsten Wesen entsprungen ist". Diese Sätze waren wirklich nicht des langen Suchens und Prüfens wert. Wenn H. die buddhistische Nirvāṇa-Idee mit dem Tolstoischen Gottesbegriff gleichzusetzen und dadurch „zur eigenen Klärung und seelischen Entlastung" zu gelangen vermag, so kann ihm das niemand übel nehmen. Aber er mache das mit sich selbst ab und glaube nicht, zur Aufhellung religionsgeschichtlicher Tatsachen etwas beigetragen zu haben. Grotesk sind die graphischen Darstellungen, die uns den „Buddhismus als monistische Weltanschauung" klar machen sollen.

Es gibt so viele gute Bücher, die über den wahren Buddhismus in wissenschaftlich einwandfreier und zugleich allgemein verständlicher Weise Aufschluß geben, daß man nur immer wieder vor der neubuddhistischen Propagandaliteratur warnen kann.

M. Winternitz (Prag).

[1]) Mit graphischen Darstellungen, 1920, Verlag von Max Altmann, Leipzig.

Bücherschau.

Alle Bücherſendungen unmittelbar oder durch Vermittlung des Verlages Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10 an Dr. William Cohn, Berlin-Zalenſee, Kurfürſtendamm 97/98.

Oſtaſien.

Bernoulli, Rudolf, Ausgewählte Meiſterwerke oſtaſiatiſcher Graphik in der Bibliothek für Kunſt und Kunſtgewerbe in Berlin. Schulz u. Co., Plauen 1923. Mit 40 Tafeln und 4 Textabb. 8°. 107 S. Text.

Beyer, Oskar, Die unendliche Landſchaft. Über religiöſe Naturmalerei und ihre Meiſter. Furche-Verlag, Berlin 1922. 4°. 47 S. 34 Bildwiedergaben. Pr. M. 18.— Hlwd.

Focillon, Henri, L'art bouddhique. Laurens, Paris 1921. 8°. 162 S. 24 Tafeln. Pr. fr. 12.—

Franke, O., Die Großmächte in Oſtaſien von 1894—1914. Ein Beitrag zur Vorgeſchichte des Krieges. Weſtermann, Braunſchweig und Hamburg 1923.

Große, Ernſt, Die oſtaſiatiſche Plaſtik. Seldwyla, Zürich 1922. 8°. 39 S. 31 Tafeln. Pr. M. 3.—br.

Hannover, Emil, Keramisk Haandbog. Andet Binds 1ste Halvdel. Kina — Korea — Japan. Henrik Koppels Forlag, København 1923 8°. III, 287 S.

Kern, Maximilian, Das Licht des Oſtens. Die Weltanſchauungen des mittleren und fernen Aſien, Indien, China, Japan und der Einfluß auf das religiöſe und ſittliche Leben, auf Kunſt und Wiſſenſchaft dieſer Länder. Union, Stuttgart, Berlin, Leipzig. 8°. 597 S. 408 Abb. u. 4 Kunſtbeilagen. Pr. M. 30.—.

McGovern, W. M., A Manual of Buddhist Philosophy. I. Cosmology. Trübner, London 1923. 8°. 205 S. Pr. 10/6.

Visser, M. W. de, The Arhats in China and Japan. Oesterheld, Berlin 1923. 16 Taf. 215 S.

Wilke, Georg, Kulturbeziehungen zwiſchen Indien, Orient und Europa. Kabitſch, Leipzig 1923. 271 S. 2. ergänzte Auflage. 216 Textabb. Pr. M. 12.— br.

Indien, Indochina, Malaiſien.

Abs, P. Joſ., Indiens Religion der Sanatana-Dharma. Eine Darſtellung des Hinduismus. Kurt Schröder, Leipzig, Bonn 1923. I, 234 S. Halle der Religionen 1. Grundzahl 7.

Althaus, Paul, Myſtiſche Lyrik aus dem indiſchen Mittelalter. In Nachdichtungen. O. C. Recht, München 1923. Mit einer Einleitung von Stanislav Schayer und mit Anmerkungen von Wolfgang Theilkuhl. 8°. XXXII, 157 S.

Ayyer, P. V. Jagadisa, South Indian Shrines. Madras Times Printing and Publishing Co., Madras 1920. 263 S. 117 Abb. Preis Rupees 5.

Barnett, L. D., Hindu Gods and Heroes. Studies in the History of the Religion of India. London 1923. 12°. 120 S. Wisdom of the East Series.

Cappeller, Carl, Buddhas Wandel (Açvaghoſhas Buddhacarita). Frei übertragen. Diederichs, Jena 1922. 8°. 85 S. Religiöſe Stimmen der Völker.

Carpenter, S. N., The Theology of Tulasi Das. Christ. Lit. Soc., Madras 1918. VII, 202 S.

Coomaraswamy, Ananda K., Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Museum of Fine Arts, Boston 1923. 4°. 150 S. 86 T.

Coomaraswamy, Ananda K., Museum of Fine Arts, Boston. Portfolio of Indian Art, Objects selected from the Collections of the Museum. With a descriptive Text. New York, Paris, Hague, Tōkyō, Bombay 1923. 108 Tafeln.

Dasgupta, S., The Study of Patanjali. University of Calcutta 1920. 280 S.

Ferrand, Gabriel, L'empire Sumatranais de Crivijaya. Paris 1923. 8°. 190 S.

Foucher, A., L'art gréco-bouddhique du Gandhāra. Tome II, second fascicule: l'histoire — conclusions. Ernest Leroux, Paris 1922. 8°. S. 401—809. 125 Abb. 1 Tafel. Pr. 50 fr.

Gangoly, Ordhendra Coomar, Khsitindra Nath Mazumdar. Rupam, Calcutta. 8°. 42 S. 26 Tafeln. Modern Indian Artists. Volume one.

Grant Duff, J. C., A History of the Mahrattas. Oxford University Press 1921. 2 Bände. XCII, 585 S.

Hodson, T. C., The primitive Culture of India. R. A. S. London 1922. 135 S.

Höver, Otto, Indiſche Kunſt. Hirt, Breslau 1923. 8°. 132 S. 44 Abb. Pr. M. 3.60.

Krom, N. J., Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst. Tweede, herziene Druk. Nijhoff, 'S-Gravenhage 1923. 8°. 3 Bände. 112 Tafeln u. Karten. I XV, 490 S., II VIII, 490 S., III 7 S., 112 T. Preis Fl. 35.

Leuba, Jeanne, Un royaume disparu, les Chams et leur art. Avec une préface de M. Louis Finot. van Oest, Paris u. Brüssel 1923. 8°. 199 S. Pr. 40 fr.

Le Coq, A. v., Die Plaſtik der buddhiſtiſchen Spätantike in Mittelaſien. D. Reimer, Berlin 1922. 2°. 30 S. 45 Tafeln. Textabb. Ergebniſſe der kgl. preuß. Turfan-Expeditionen. Preis M. 150.

Mudras auf Bali. Handhaltungen der Prieſter. Zeichnungen von Tyra de Kleen, Text von P. de Kat Angelino. Folkwang-Verlag, Hagen u. Darmſtadt 1923. 70 S. 59 Tafeln.

Parmentier, H., Les sculptures Chames au Musée de Tourane. van Oest, Paris et Bruxelles 1922. Ars Asiatica IV. 4°. 87 S., 30 Tafeln.

Roy, Manabendra Nath, Indien. Verlag der Kommuniſtiſchen Internationale, Hamburg 1922. 8°. V, 191 S.

Sarup, Lakshman, The Nighaṇṭu and the Nirukta. The oldest Indian Treatise on Etymology, Philology and Semantics. Oxford 1921. 259 S.

Schomerus, H. W., Die Hymnen des Māṇikka — Vāšaga (Tiruvāšaga). Aus dem Tamil überſetzt. Diederichs, Jena 1923. 8°. LI, 215 S. Religiöſe Stimmen der Völker.

Seidenſtücker, Karl, Pāli-Buddhismus in Überſetzungen. Oskar Schloß, Verlag, München-Neubiberg 1923. XVI, 394 S. 2. vermehrte und verbeſſerte Auflage.

Stein, O., Megaſthenes und Kauṭilya. Hölder, Wien 1922. IV, 336 S.

Strzygowski, Joſef, Die indiſchen Miniaturen im Schloſſe Schönbrunn. Wiener Drucke 1923. Tafelband.

Winternitz, M., Geſchichte der indiſchen Literatur. Dritter Band. Amelang, Leipzig. 8°. XII, 698 S.

China, Turkeſtan, Tibet.

Adam, Leonhard, Hochaſiatiſche Kunſt. Strecker u. Schröder, Stuttgart 1923. 8°. 54 S. 36 Taf., 4 Textabb.

d'Ardenne de Tizac, Animals in Chinese Art, a Collection of Examples selected and described. With an Introduction by Roger Fry. London 1922. Preis £ 7 7 s.

Bachhofer, Ludwig, Chineſiſche Kunſt. Hirt, Breslau 1923. 8°. 60 S. 80 T. Jedermanns Bücher, Preis M. 3.60.

Boerſchmann, Ernſt, Baukunſt und Landſchaft in China. Wasmuth, Berlin 1923. XV S. Text, 288 S. Abbildungen.

Burchard, O., Chineſiſche Bronzegefäße. E. A. Seemann, Leipzig. 10 S. 20 T. Bibliothek der Kunſtgeſchichte Bd. 54.

Chu-chia-chien, The Chinese Theatre. Translated from the French. John Lane, London 1922. 36 S. 49 Abb.

Dubois-Reymond, El., Dſchung Kuei, Bezwinger der Teufel. Altes chineſiſches Volksbuch. Zum erſten Male aus der Urſprache überſetzt. Kiepenheuer, Potsdam. 280 S.

Eucken, Rudolf und Chang Carſun, Das Lebensproblem in China und Europa. Quelle u. Meyer, Leipzig o. J. 16°. V, 200 S.

Forke, Alfred, Mê Ti, des Sozialethikers und ſeiner Schüler Werke. Zum erſten Male vollſtändig überſetzt. de Gruyter, Berlin 1922. XIV, 638 S. Mitteilungen des Seminars für orientaliſche Sprachen. Beiband zu Jahrg. XXIII/XXV.

Francke, A. H., Tibetiſche Hochzeitslieder, überſetzt nach Handſchriften von Tag-Ma-Ciq, mit einer Einleitung über die Mythologie der tibetiſchen Sagenwelt und Bildern, meiſt nach Aufnahmen des Verfaſſers. Lieder in die urſprünglichen Versmaße übertragen von Anna Paalzow, Folkwang-Verlag G. m. b. H. Hagen u. Darmſtadt 1923. Schriftenreihe: Kulturen der Erde,

Abtlg. Textwerke. 71 S. 3 Tafeln Zeichnungen. 15 S. Abbildungen.

Granet, Marcel, La religion des Chinois. Paris 1922. XIII, 202 S.

Hobson, R. L., The Wares of the Ming Dynasty. Benn Brothers, London 1923. 4°. IV, 24 S. 128 Tafeln. Preis £ 4 4 s.

Hülle, Hermann, Über den alten chinesischen Typendruck und seine Entwicklung in den Ländern des Fernen Ostens. Schriftgießerei Berthold 1923. Privatdruck.

Jacob, Georg, Schattenschnitte aus Nordchina. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen. Heinz Lafaire, Hannover 1923. 8°. 32 S. 31 Taf.

Johnston, Lena E., China and her Peoples. London 1923. 12°. 136 S.

Johnston, R. F., The Chinese Drama. Kelly and Walsh, Shanghai 1921. 36 S.

Karlgren, B., Sound and Symbol in Chinese. Oxford University Press, London 1923. 12°. 110 S. Preis 2 s 6 d.

Krause, F. E. A., Cingis Han, die Geschichte seines Lebens nach den chinesischen Reichsannalen. Heidelberger Akten der v. Portheim-Stiftung. Heidelberg, Karl Winter, 1922.

Krause, F. E. A., Ju-tao-fo, Die religiösen und philosophischen Systeme Ostasiens. Ernst Reinhardt, München 1924. 8°. 588 S. M. 13.—.

Krause, F. E. A., Terminologie und Namensverzeichnis zur Religion und Philosophie Ostasiens. Beiheft zu Ju-tao-fo, die religiösen und philosophischen Systeme Ostasiens. Ernst Reinhardt, München 1924. 8°. 226 S. M. 3.—.

Laufer, Berthold, Milaraspa. Tibetische Texte in Auswahl übertragen. Folkwang-Verlag, Hagen und Darmstadt 1922. 4°. 79 S. 14 T.

Rosthorn, A., Geschichte Chinas, Bd. X der Weltgeschichte in gemeinverständlicher Darstellung, hrsg. v. Ludo Moritz Hartmann. F. A. Perthes A.-G., Stuttgart-Gotha 1923. 226 S.

Tucci, G., Storia della Filosofia Cinese antica. Zanichelli, Bologna. XII, 222 S. 2 Tafeln.

Waley, Arthur, An Introduction to the Study of Chinese Painting. Ernest Benn, London 1923. 8°. XII, 262 S. 49 Tafeln.

Weller, Friedrich, Der chinesische Dharmasamgraha. Mit einem Anhang über das Lakkhaṇa, suttanta des Dīghanikāya. Lith. H. Haessel, Leipzig 1923.

Zimmermann, Ernst, Chinesisches Porzellan und die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas. 2. stark vermehrte und verbesserte Auflage. I VIII, 404 S., II VI, 38 S. 133 Lichtdrucktafeln, 3 Markentafeln, 1 Karte. Klinkhardt u. Biermann, Leipzig 1923. Grundpreis M. 80.— (80 Schw. Fr.)

Japan und Korea.

Dahlmann, Joseph, Japans älteste Beziehungen zum Westen 1542—1614, in zeitgenössischen Denkmälern seiner Kunst. Herder, Freiburg 1923. 8°. 72 S. 6 Tafeln. Grundpreis M. 3.—.

Elisséev, Serge, La peinture contemporaine au Japon. Paris 1923. 8°. 144 S. 81 Tafeln. Preis fr. 20.

Ikeda, S., Weltbetrachtungen eines Japaners. Ausland und Heimat. Stuttgart 1923. 47 S.

Kühnel, Paul, Asobi. Altjapanische Novellen. Deutsch von Georg Müller, München 1923. 8°. XXIII, 257 S. Meisterwerke orientalischer Literaturen. 6. Band.

Kuroda Hōshin 黒田鵬心, Dainihon Bijutsushi 大日本美術史, Geschichte der japanischen Kunst. Tōkyō, Seibundō. Preis 12 Yen.

Kurth, Julius, Die Primitiven des Japanholzschnittes in ausgewählten Blättern. W. Jeß, Dresden. 42 Tafeln.

Migeon, Gaston, Japanese Colour Prints of the 17th, 18th and 19th Century. Paris 1923. 2 Bände. 75 Tafeln.

Pelka, Otto, Japanische Töpferkunst. Schmidt u. Günther, Leipzig 1922. 8°. 143 S. 16 Tafeln.

Saitō Ryūzō 斎藤隆三, Koshaji Meguri 古社寺めぐり, Wanderung durch die Tempel und Heiligtümer, Tōkyō, Hakubunkwan. Preis 1.80 Yen.

Sasakawa Rimpu 笹川臨風, Nihon Kwaigwashi 日本繪畫史, Geschichte der japanischen Malerei. Tōkyō, Genkōsha 1922. 2 Bände. Je 5.50 Yen.

With, Karl, Die japanische Plastik. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1923. 47 S. 49 Tafeln. Museum für asiatische Kunst, Köln II.

Yanagi Shūetsu 宗悦, 朝鮮とその藝術 Chōsen to sono Geijutsu (Korea und seine Kunst). Tōkyō, Sōbunkaku. Preis 2.80 Yen.

Museumsberichte.

Museum of Fine Arts, Boston. 47. Annual Report for the Year 1922. 130 S.

Smithonian Institution, United States National Museum. Report on the Progress and Condition for the Year ending June 30. 1922.

Det Danske Kunstindustrimuseums Virksomhed 1922.

Kataloge.

Ausstellungen.

Moderne indische Aquarelle in der Nationalgalerie, Berlin, Febr. bis März 1923.

Chinesische Keramik, Frankfurter Kunstgewerbe-Museum, Juni bis September 1923.

Versteigerungen

Ostasiatisches Kunstgewerbe, aus deutschem Museums- und Privatbesitz. Lepke, Berlin, 27. Februar bis 2. März 1923.

Ostasiatische Kunstwerke aus der ostasiatischen Kunstabteilung an den Berliner Museen. Lepke, Berlin, 8. bis 9. Mai 1923.

Ostasiatische Keramik, Glückselig u. Wärndorfer, Wien, 24. April 1923. 13 Tafeln.

China-Porzellan, Lepke, Berlin, 9. bis 13. Februar 1923. 8 Tafeln.

Céramiques diverses, Collection Kleintjes, Bruxelles, 11.—12. Dezember. Muller, Amsterdam, Doelenstraat 16—18. 1 Tafel.

Art de l'Extrême Orient. 11.—14. Dezember. Muller, Amsterdam. 6 Tafeln.

Sequestre Worch, 8. Vente. Objets d'art ancien de la Chine. Hotel Drouot, 3. bis 5. Mai 1923.

Collection A. Revilliod de Muralt. Céramique de la Chine. Hotel Drouot, 15.—16. Januar 1923. 4 Tafeln.

Collection Eugène Sarlin, Ivoires de la Chine et du Japon etc. Hotel Drouot, 5.—9. November. 8 Tafeln.

Collection de M. P. Sarda. Estampes Japonaises etc. Hotel Drouot, 26.—30. November. 6 Tafeln.

Bücher.

Otto Harrassowitz, Leipzig, Éphémérides Orientales. No. 21. India and the Far East.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Der Orient unter Einschluß seiner Kunst.

Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire, Hannover, Indien.

Luzac's Oriental List and Book Review, London. XXXIV. Jan.—March, April—June, July—Sept. 1923.

Paul Geuthner, Paris, Éphémérides Bibliographiques. No. 64—69.

Orientalia, Thirty-two West Fifty Eight St. New York City, Catalogue No. 21—26.

Orientalia No. 24 Arts and Crafts of Asia.
„ „ 25 Recent Books on Asia.
„ „ 26 Eastern Voyages, Travels, Exploration, Description.

Zeitschriftenschau.

Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden genannt. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Verfasser um Einsendung von Sonderabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.

Deutschsprachliches.

Berliner Museen, XL, III 11/12.

Ernst Kühnel, Mihr Tschand, ein unbekannter Mogulmaler (war etwa 1755—85 tätig).

Der Cicerone, März 1923.

Ostasien-Sonderheft.

Kurt Glaser, Aufgaben und Methode europäischer Forschung im Bereiche östlicher Kunst.

„Ihr letztes Ziel aber ist das der Kunstgeschichte überhaupt, es beruht in der zusammenhängenden Darstellung der spezifisch künstlerischen Entwicklung als eines Teiles der gesamten Kulturentwicklung der Menschheit."

Otto Fischer, Chinesische Buddha- und Bodhisatvaköpfe. (7 Abb.)

Karl With, Einige mittelalterliche Plastiken Japans. (4 Abb.)

Ernst Große, Die Töpferkunst der Japaner. (6 Abb.)

Julius Kurth, China und der japanische Farbenholzschnitt. (4 Abb.)

„Von einer eigentlichen Parallele kann selbst hier nicht die Rede sein; hier sprechen zwei völlig verschiedene Kunstauffassungen, ..."

Alfred Salmony, Die Plastik des hinterindischen Kunstkreises. (8 Abb.)

William Cohn, Indische Kolonialkunst. (10 Abb.)

Desgl., Mai 1923.

Hermann Goetz, Die indischen Miniaturen der Berliner Museen. (7 Abb.)

Desgl., August 1923.

Alfred Salmony, Die Ausstellung chinesischer Keramik im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum. (3 Abb.)

Desgl., Mai 1923.

Hermann Goetz, Die indischen Miniaturen der Berliner Museen. (7 Abb.)

Frankfurter Zeitung Juli 1923.

William Cohn, Chinesische Keramik im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum.

Kunst und Künstler, XII 1. 2.

William Cohn, Eine japanische Kunstversteigerung. (3 Abb.) S. u. S. 96.

Auguste Rodin, Im Anschauen der vollen Gestalt Sivas. (2 Abb.)

Der Kunstwanderer, 1. Aprilheft 1923.

William Cohn, Ostasiatisches Kunstgewerbe. (7 Abb.)

Ostasien-Jahrbuch (Jahresbericht des A. E.-Pr. Missionsvereins) 1923.

Devaranne, Der Stand des Christentums in China und die Gründung der national-chinesischen Christenkirche.

Schiller, Japan im Jahre 1921/22.

Haas, Ein paar Glossen zu einem neuen Monumentalwerk über den Buddhismus, Grünwedels „Alt-Kutscha".

Gundert, Zeugnisse neuen Lebens im japanischen Buddhismus.

Pester Lloyd, 28. IV. 23.

Zoltán v. Takács, Franz-Hopp-Museum für ostasiatische Kunst.

Desgl., 9. VI. 23.

Derf., Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. (Über v. Le Coqs Veröffentlichung.)

Über Land und Meer, 62. 22.

Hermann Goetz, Die Malerei der Radschputen. (5 Abb.)

Z. d. D. M. G., 2. 1.

O. Franke, China als Kulturmacht.

Z. f. Indologie u. Iranistik, 2. 1.

Prof. A. Hillebrandt zu seinem 70. Geburtstage gewidmet.

St. Schayer, Die Erlösungslehren der Yogācāras nach dem Sūtrālamkāra des Asaṅga.

Bruno Liebich, Bemerkungen zu Śaṅkaras Sarva-Siddhānta-Saṃgraha.

G. A. Grierson, Indra and Durga in modern Hindōstān.

Jarl Charpentier, Der Name Kambyses (Kambūjiya).

Zeitschrift f. Missionskunde u. Religionswissenschaft, 37. 11. 12.

Religionsgeschichtliche Bibliographie.

Desgl., 38. 1.

Konrad Müller, Ostasiatische und europäische Persönlichkeitsideale.

Desgl., 38. 3.

W. Hückel, Leben und Wirken dreier bedeutender protestantischer Missionare in China: Morrison, Gützlaff, Faber.

Desgl., 38. 4. 5.

Emil Schiller, Omotokyo, die neueste Religion Japans.

Desgl., 38. 5. 6.

Knodt, Die Lehre des Menzius.

Desgl., 38. 7. 8.

H. Haas, Buddha in der abendländischen Legende? „Nicht angängig aber will es mir auch erscheinen, zu behaupten, was Günther in seinem Buch erweisen wollte, daß bis auf die Joasaph-Barlaam-Legende für das Frühchristentum und das frühe Mittelalter keine, auch gar keine buddhistische Infiltration in das Christentum erfolgt sei."

Desgl., 38. 11.

Witte, Der Wahrheitsgehalt der nichtchristlichen Religionen und die Absolutheit des Christentums.

Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft XL. 1.

Werner Vogel, Die historischen Grundlagen des chinesischen Strafrechts.

Mit einer Übersetzung der „Geschichte des Strafrechts" (hing-fastschi) aus den „Büchern der früheren Han-Dynastie".

Liao Schang Kuo, Von chinesischen Rechts- und Staatstheorien. Ein Beitrag zu den Grundlagen und Grundbegriffen des chinesischen Staatsrechts.

Fremdsprachliches.

Acta Orientalia, I 1.

Sten Konow, Some Problems raised by the Khāravela Inscription.

Annals of the Bhandarkar Institute 1922/23.

P. K. Gode, The Bhakti-Sūtras of Nārada and the Bhagavadgītā.

K. K. Lele, A short Note on the Devī-Image at Dhār dated Samvat 1138 (a. d. 1081). (Abb.)

P. V. Bapat, The Austerities of Gautama Buddha before his Enlightenment. (Abb.)

Bulletin of the Art Institute of Chicago, XVII 4. 5.

Greco-Buddhist Art. (Abb.)

Bulletin of the Worcester Art Museum, I.

Cambodian Sculpture found at Angkor-Vat. (2 Abb.)

The Nine Planets, Indian Sculpture (Ananda Coomaraswamy). (2 Abb.)

A Chinese Painting of the Yüan Period. (1 Abb.)

The Burlington Magazine. März 1923.

Joyce, T. A., A Chinese Bodhisattva. (Abb.)

Desgl., Mai.

Arthur Waley, Animals in Chinese art. (Abb.)

Desgl., Sept.

Arthur Waley, T'ai Tsung's Six Chargers.

W. P. Yetts, A famous Chinese bronze. (Abb.)

"... the reputation of the Silver Island cauldron as a product of the ninth century B. C. or earlier remains unimpaired. Stronger arguments than those of Dr. Voretzsch are needed to dispute the collective opinion of Chinese experts about their ancient bronzes."

Desgl., Okt.

A. K. Haldar, The Buddhist caves of Bagh. (Abb.)

Desgl., Nov.

R. L. Hobson, A "Ta-yi box." (Abb.)

Ting-yao, in den Fundamenten einer Pagode bei Chengtu mit Münzen aus der Wende des 10. Jahrh. gefunden.

Djawa, II 1.

F. D. K. Bosch, Het restaureeren van Hindoe-Javaansche bouwerken. (Abb.)

S. Suhari, De gajahmati te Solo. (Abb.)

J. S. Brandts Buys, Aanteekeningen betreffende enkele Indonesische Muziekinstrumenten. (Abb.)

Desgl., II 2.

A. B. Cohen Stuart, De Wajang en de Heroische Periode in de ontwikkeling van Java.

Desgl., II 3.

J. Kunst en C. I. A. Kunst-van Wely, Over Bali-sche Muziek. (Abb.)

S. Koperberg, De Javaansche Batikindustrie.
Inggris, Het Offerfeest "Barit".
Desgl., II 4.
Martha A. Muusses, Een enkel detail van de Hindoe-Javaansche Bouwerken.
The Geographical Journal, Band XL, Sept.
F. Kingdon Ward, Through Western Yunnan.
Desgl., Febr. 22.
Sir Aurel Stein, A Chinese expedition across the Pamir and Hindukush A. D. 747.
I. R. A. S., April 1923.
Rhys Davids, The Abhidhamma-Pitaka and Commentaries.
Desgl., Juli.
G. R. Hopkins, Pictographic Reconnaissances.
Desgl., Oktober.
Sushil Kumar De, The Agni-Purana and Bhoja.
J. Charpentier, Some Remarks on the Hindu Drama.

Kokka, Fortsetzung von D Z, Band III. Nr. 290. Sesshū, Porträt d. Masuda Kanetaka, Bes. Bar. Masuda — Masanobu zugeschr. Su Tung-po, Bes. Vic. Fukuoka — Hachiman als Jizō, 14. Jahrh., Bes. Marqu. Tokugawa, Nagoya. — Yoshinobu 吉信, Handwerker, Kitain. — Sanyō und Chikuden, Landschaft, Bes. I. Watanabe, Tōkyō. — Landschaften, 2 viert. Schirme, Korea, mitgebracht von Soukai 1539, Daigwanji.

291. Ancient Scroll Paintings — Wang Chien-cheng 王建章, Pferde, Bes. Lien Chüan, Shanghai. — Mu-shi, heimkehrende Boote, Bes. Graf Matsudaira. — Harai Tonton Emaki, Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — Watanabe Kwazan, Pilze und Insekten, Bes. T. Yoshida, Tōkyō. — Miyagawa Isshō — 笑, Gang zum Yoshiwara, Bes. Y. Kuwabara, Tōkyō. — Patriarchen der Shingonsekte, Holzreliefs, von Teishin 定審 1327, Kongōchōji, Tosa. — Hondō des Mampukuji.

292. Shingon Paintings. — Kōrin, Hirsch, Bes. Y. Hosoda, Tōkyō. — Ōkyo, Kraniche, zweit. Schirm, dat. 1789, Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — Ch'êng Chêng-chi 程正揆, Landschaft, dat. 1654, Bes. Lien Chüan, Shanghai. — Yün Nan-tien, Blumenbilder, Album, dies. Sg. — Kasten für Briefe, Goldlack, Kōdaiji. — Gōzanse und Fudō, Fujiwara, Tōji.

293. Fish Paintings. — Nezame Monogatari, Fujiwara-Kamakura, Bes. Vic. Akimoto. — „Keishoki", 32 Kwannon, Kenchōji. — Reiher und Lotus, Aufschrift von Yü-chung Chou-chi 禹中周及 (1329 bis 1409), Yüan? — Kao Fêng-han 高鳳翰 dat. 1734, Lotus, Album, Bes. Lien Chüan. — Kuroda Toko 稻皇, Karpfen und Lotus, Bes. Y. Okuda.

294. Four Great Schools of Religious Painting under the T'ang Dynasty. — Wandmalereien von Gukenri in Korea. — Wang Chien-chang, Album mit Fächern, dat. 1638 und 1641, Bes. Lien Chüan. — Tanyū, chin. Dichter aus dem Shisendō des Ishikawa Jōzan, Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — Keitetsu zugeschr., Album mit den 24 Mustern kindl. Liebe, Bes. Ueno, Ōsaka. — Goshun, Taube, Bes. J. Okahashi, Ōsaka. — Miroku, Holz, Kōryūji. — Toyokuni, Matsukaze, Bes. Beppu, Tōkyō.

295. Four great Schools II. — Ch'iu Ying, Hsia Yüan, Makimono, Bes. R. Tsuchii, Sendai — Fünf Kokuzō, Ende Fujiwara, Daikakuji. — „Mokuan", Kwannon, Marquis Inouye. — Ōkyo, Hühner, Schirm, Yasaka Jinja, 1777. — Rukina Kaioku, Landschaft, dat. 1842, Bes. Sh. Hayashi, Kyōto. — Matahei, Chrysanthemumschau, Bes. T. Nabekura, Tōkyō. — Kujaku Myōō, Holz, Kamakura, Kongōbuji.

296. Do the Jap. Fine Arts command World Fame? — Li An-chung, Wachteln, Marquis Inouye. — Amitabha, gef. bei Kara Khoto, Tangutisch, St. Petersburg. — „Sōtan", Landschaft, Aufschr. von Ryūha, Shōban 清播 (gest. 1447) und Shūgwan 宗沅 (gest. 1463), Bes. Y. Kawasaki Kōbe. — Hōnen Shōnin Emaki, Chionin. — Kenzan, Feuerbecken, Bes. Beppu, Tōkyō. — Taigadō, Landschaft. — Lackkasten mit Chōseiden, Ashikaga.

297. Landscape Painting under the Six Dynasties. — Ku Tê-chien, Lotus, 2 Kak., Bes. M. Inouye. — Bild des Hui-nêng, Süd-Sung, Bes. Y. Kawasaki, Kōbe. — Okada Tameyasu, Yōrō-Wasserfall, Bes. T. Hara, Yokohama. — „Yen Hui", Kwannon, Bes. M. Inouye. — Kushiro Unsen, Landschaft, dat. 1805, Bes.

S. Kuki, Ise. — Watanabe Kwazan, Geisha, dat. 1838, Bes. Bar. K. Iwasaki.

298. Landscape Painting II. — Yen Hui zugeschr., Han-shan und Shih-tê, Bes. Y. Kawasaki, Kôbe. — „Tsunetaka", Saigyô Monogatari, Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — „Shûbun", die Brücke Wan-li 萬里, Aufschrift von Ryûchin, 龍𠀋梁, dat. 1467, Bes. Bar. Iwasaki. — Heiligenschein vom Shaka des Murôji, 9. Jahrh. — Buson, Angler, dat. 1772, Bes. R. Murata, Ômi. — Kasuga Mandara, E. Kamakura, Museum, Tôkyô. — Tsuishu-Lackkasten, Ch'ien-lung, Bes. Y. Kawasaki, Kôbe.

299. Development of Bird and Flower Painting in China. — Tsurayuki, Shikishi und Fächer, Ashikaga. — Kôrin, Hirsch und Kranich, zwei zweiteil. Schirme, Bes. Bar. Iwasaki. — Kuan Ssu 關思, dat. 1630, Mondnacht, Bes. Bar. Iwasaki. — Ôkyo, Befreiung des Fasans, Bes. Y. Uêmatsu, Suruga. — Samantabhadra, Tangutisch, Mus. Petersburg. — Imari-Topf, Bes. Y. Kawasaki, Kôbe.

300. Materials for Ancient Sculpture in China and Japan. — Hôrôkaku Mandara, Fujiwara/Kamakura, Hôbôdaiin, Tôji. — K'o Chêng-ch'i, 高徵奇, Landschaft, dat. 1634, Bes. Bar. Iwasaki. — Makimono-Fragment, 14. Jahrh., Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — Gakuô, 2 Landschaften mit chin. Dichtern, Bes. Y. Kawasaki, Kôbe. — Kano Yasunobu, Landschaft, Marquis Ikeda. — Kiyonaga, Szene im Wirtshaus, Bes. Y. Kuwabara, Tôkyô.

301. Chinese Art Objects introduced into Japan in the Ashikaga Period. — Chang Jui-t'u, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Shaka und 4 Begleiter, Korea, dat. 1330, Hôonji, Musashi. — Tanyû, Album, Hyakunin Isshu, Bes. Marquis Ikeda. — Kôên, Kômokuten, Holz, dat. 1267, Bes. Y. Kawasaki, Kôbe. — Yosai, Brand des Ai-fang-kung, Bes. Bar. Iwasaki. — Zwei Jade-Vasen, 18. Jahrh., Bes. Y. Kawasaki, Kôbe.

302. Yamagoshi-Amida, 12. Jahrh., Bes. Ueno, Ôsaka. — Keishoki, das Sosetsusai 巢雪齋 des Kôsai 皓采, Aufschrift von Eiyo 芙𠀋與, dat. Per. Meiô, Bes. Baron Iwasaki. — Watanabe Kwazan, Weiden bei Mondschein, dat. 1829, dies. Slg. — Sengoku Shisui 芝水, Leben in Edo, Makimono, Bes. Marquis Ikeda. — Wang Mien 王冕, Landschaft Bes. Lien Chüan, Shanghai. — Zwei Goldlackkôgô, Kamakura, Bes. Y. Kawasaki, Kôbe.

303. Portrait of Matabei Iwasa and some Records and Letters concerning him. — Matabei, Selbstbildnis, Bes. Ch. Kashio, Echizen. — Roter Amida, Chionin, 12./13. Jahrh. — Leben Shôtoku Taishi's, Kamakura, Jôgûji, Hitachi. — Ôkyo, 2 Landschaften, dat. 1788, Bes. Y. Kawasaki, Kôbe. — Lan Ying, Landschaft, dat. 1638, Bes. Bar. Iwasaki. — Lackkasten, dat. 1228, Rinnôji.

304. Itchô, Tänzer, Bes. Marquis Ikeda. — „Shûbun", zwei Schirme, Bes. Bar. Iwasaki. — Fugen, E. Fujiwara, Matsunoodera. — Wang Chien-chang, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Yün Nan-tien, Chrysanthemum, dat. 1688, Bes. Y. Usui, Tôkyô. — Kano Naonobu, Tiger, Bes. Vic. Ôkôchi. — Torgebäude des Zuiganji, Matsushima.

305. The Standard of Shûbun's Painting. — Shûbun, Sanekisai (Hütte des Chûwa im Tôfukuji), Aufschrift von 8 Zenpriestern, Dokument vom Bompô, dat. 1418. — Wandbild von Murtuk, A. Sung, Nishi Hongwanji. — „Unkei", Amida, Holz, Jizôin, Kôyasan. — „Shûbun", Landschaft, Aufschrift von Ryûha und Ichijô Kaneyoshi, Bes. Baron Iwasaki. — „Takanobu", Kaiser Goshirakawa, Jingoji. — Tanyû, Makimono im Stile chin. Meister, Marquis Ikeda. — Kwaigetsudô Andô, Schönheit, Bes. Y. Kuwabara, Tôkyô.

306. The old scroll-paintings of the Genji-Monogatari. — „Takayoshi", Genji Monogatari, Bes. Marquis Tokugawa, Nagoya. — Raigô Amida, Kôfukuin, Anf. Kamakura. — Genji Monogatari, „Shirae", 2. H. 13. Jahrh., Bes. T. Hara, Yokohama. — Ch'ên Shao-ying 陳紹英, E. Ming, Landschaft, Bar. Iwasaki. — Chinzan, die 5 Getreide, dat. 1849, ders. Bes. — Kôrin und Kenzan, sechseckige Platte, Bes. Vic. Fukuoka.

307. Art Encouragement under the Sung Dynasty (prior to the Emperor Hui-tsung). — Landschaft, Anf. 15. Jahrh., Aufschrift von Ryûha († 1446), Bes. Vic. M. Ôkôchi. — Kaiser Godaigo, Shôkôji, Sagami. — Matabei, Daruma, Bes. Ch. Kashio, Echizen. — Hsieh

Shih-chên, Episoden aus dem Leben des Su Ch'in und Han Hsin, 2 Kak., Bes. Bar. Iwasaki. — Yamaguchi Sôken, Hofdame, Bes. S. Ôzu, Ise. — Gewebe aus Murtuk, T'ang, Bes. Ôtani, Kyôto. — Seidenstoff mit Bogenschützen, Hôryûji.

308. Art Encouragement usw., s. 307 (after the Emperor Huitsung). — Zwei einteilige Schirme, ähnlich dem Hikone Byôbû, M. Tokugawa, Nagoya. — Landschaft mit Bambus, früher dem Kôsôsu 江藏主 = Isshi zugeschrieben, Aufschrift von Lai-fu 來復 († 1391), Bes. Bar. Iwasaki. — Ôkyo, Blumen und Vögel, dat. 1788, Bes. Ueno, Ôsaka. — Wu Tan 武丹, Ch'ing, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Skulpturen aus Grotte Lien-hua-tung 蓮花洞, bei Fei-chêng, angelegt 562, und Shên-t'ung-ssu 神通寺, bei Chi-nan, zwischen 657/658.

309. Buddhist Paintings of the Sung Dynasty. — Sôtatsu, Schirm, Genji-Szenen, Bes. Bar. Iwasaki. — Kujaku Myôô, Ninnaji. — Katawaguruma Tebako, Lack, Fujiwara/Kamakura, Grf. N. Matsudaira. — Li Shi-ta, Picknick, Bes. T. Kuwana. — Baiitsu, Schnee in Arashiyama, Bes. K. Tsuboi. — Kano Yoshinobu, Insektenverkäufer, Kitain.

310. Sesshû's Travels in China. — Itchô, die vier Künste, 2 Schirme, Bes. Vic. Ôkôchi. — Sesshû, Landschaft, Aufschrift von Ryôan 1507 u. a., Bes. S. Hayakawa. — Wang Mên 王問, 1. H. 16. Jahrh., Fischerdorf, Bes. Bar. Iwasaki. — Kumano Mandara, 14. Jahrh., dies. Slg. — Indra, Yuima (Indra wird von Ch'u-shih 楚石, 1296—1370, erwähnt), Bes. Murayama, Ôsaka. — Holzpuppen aus Kara-Khoja, T'ang, Nishi Hongwanji.

311. Tibetan Art in China. — Sôken, Pfau, Bes. Bar. Iwasaki. — Tibetanischer Priester aus Kara-khoto, Anf. Yüan, Mus. Petersburg. — Arhats, Tôkaian. — Shûbun, Landschaft, Aufschrift von 13 Priestern, darunter Ekwatsu, † 1425. — Ts'ao Yu-kuang 曹有光, Anf. Ch'ing, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Watanabe Kwazan, Orchideen und Bambus, dat. 1838, Bes. Bar. Iwasaki. — Hiroshige, Tôkaidôstation, Bes. Bar. Kanda.

312. Important Parts of Japanese Architecture. — Kôrin, Yoro-Wasserfall, Bes. Bar. Iwasaki. — Gakizôshi, Sôgenji. — Shaka aus Kara-Khoto, Petersburg. — Gakuô, Priester, Tôzan 洞山, Bes. Bar. Iwasaki. — Mori Ippô, Baumwollpflanzen bei Mondschein, dat. 1871, Bes. Murayama, Ôsaka. — Tanyû, Drache und Tiger, 2 Schirme, Bes. Vic. M. Ôkôchi.

313. Subjectivism in Chinese Painting of the T'ang and Sung Periods. — „Keion", Hokkekyô (s. Nr. 209), Bes. Ueno, Ôsaka. — „Shûbun", Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Ôkyo, Schneelandschaft, Tokonomadekoration aus dem Ranzenji, 1787, Bes. Kawasaki, Kôbe. — Tao-chi (s. Nr. 263), Landschaft, Bes. Lo Chên-yü. — Jakuchû, Hühner, Bes. M. Hashimoto, Fukui. — Skulpturen von Yün-mên-shan 雲門山 (Sui) und T'o-schan 馬它山 (Sui/T'ang) in Ch'ing-chou.

314. Influence of Western Prints on Japanese Art. — Benzaiten, E. Kamakura, Bes. Bar. Iwasaki. — „Mu-hsi", Mönch, Bes. Graf Date. — Fusenryô Tebako, Bes. Vic. Doi, Fujiwara/Kamakura. — Chang Jui-t'u, Landschaft, 1631, Bes. Bar. Iwasaki. — Kano Tôun (Masunobu), die 9 Alten, Marquis N. Ikeda. — Wang Li-pên, Päonien, Kawasaki, Kôbe.

315. Four Buddhas in the Wall Paintings of the Kondô, Hôryû-ji Temple (4 Tafeln). — Kôrin, Fächer, Narihira, Bes. Bar. Iwasaki. — Lu Chi, Lotus, ders. Bes. — Chinzan, Hirschkuh und Affe, 1852, ders. Bes.

316. Influence of Indian Art on the Wall-Paintings of the Hôryû-ji Temple. — Amida Sanzon, Kôya, Renge Sammaiin, 2. H. Heian. — Landschaft, chinesisch?, Aufschrift von Tokugan 得巖, 1433, u. a., Bes. Bar. Iwasaki. — Mitsunobu, Ishiyamadera Engi. — Wang Hsüeh-hao 學浩 (1744—1822), Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Tessan, Pfauen, Bes. Marqu. Hosokawa. — Wandbild von Kizil bei Kutscha, Mitte T'ang, Bes. Ôtani, Kyôto.

317. Influence usw. II. — Shûi 周位 Bildnis des Musô Kokushi, Myôchiin. — Jizô, Mitte Kamakura, Bes. T. Dan. — Goldlackkôgô, ähnlich dem Suzuribako im Hachimangû, Kamakura, Bes. Graf Doi. — Li Shih-ta, Herbstlandschaft, dat. 1618, Bes. Bar. Iwasaki. — Kôryûsai, Liebespaar unter Schirm, Bes. Bar. Iwasaki. — Ryûmyô, Holz, Koninperiode, Ryûkôin, Kôya.

318. Miyamoto Musashi. — Ders., Kormoran, Bes. Marq. Hosokawa. — Bildnis des P'ou-ying 普應, Yüan, mit Widmung an einen Japaner Enkei (1306—15 in China), Kōgenji, Tamba. — Okyo, Eguchi no kimi, dat. 1794, Bes. Bar. Iwasaki. — Fudō, Anf. Kamakura, Ruriji, Harima. — Chung Ch'in-li 鍾欽禮, Wasserfall, Ming, Bes. K. Ikumi. — Liu Wei 陸偉, dat. 1667, Herbstwald. — Chin. Bronze, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka.

319. Yano Yoshishige 吉重 (1601 bis 1653), 2 Schirme, Ichinotani und Uji, Bes. Marq. Hosokawa. — Fugen, Ende Fujiwara, Hōjōji, Hōki. — Unkei, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Takahashi Sōhei 草坪, Hōraizan, dat. 1830, Bes. Bar. Iwasaki. — Li Yin 李寅, Landschaft, dat. 1705, Bes. Bar. Iwasaki. — Wandmalerei von Kizil.

320. Painting and Calligraphy. — „Nagatoka", Sumiyoshi Monogatari, Bes. Bar. Iwasaki. — Mokubei, Landschaft, dat. 1811, Bes. Bar. Iwasaki. — Amida und 4 Bodhisattva, Ende Kamakura, ders. Bes. — Itchō, Pferd auf Brücke, ders. Bes. — Yano Moan 茂安 (1673 bis 1752), Selbstbildnis im 75. Jahre, Bes. Sh. Yano. — Chinesische Spiegel, Bes. K. Tomioka.

321. Painting and Calligraphy II. — „Jên Yüeh-shan", 2 Landschaften, Bes. Bar. Iwasaki. — 1000armige Kwannon, Sung/Yüan, Eihōji, Mino. — Keihitsusai 圭叱齋, Reishōjo, E. Ashikaga, Mus. Tōkyō. — Tanyū, Album mit buddh. Skizzen, dat. 1653—1660, Marquis Ikeda. — Hankō, Landschaft, dat. 1842, Bes. G. Shibata, Ōmi. — Chinesische Spiegel, versch. Sammlungen.

322. The „Shinzei" Scroll of the Heijimonogatari, Bes. Bar. Iwasaki, 4 Taf. — Bunchō, Landschaft, dat. 1795, Bes. G. Hayakawa. — Araki Jogen 如元, europ. Landschaft, Öl, dat. 1805, Univers. Kyōto. — Liu Hsin-chung, Höllenkönig, Hōnenji. — Aizen, Holz, Mitte Kamakura, G. Koizumi.

Museum of Fine Arts Bulletin, Boston 122.

Recent Acquisitions of the Department of Indian Art (Ananda Coomaraswamy). Two Rajput Paintings. A Fragment of Fresco from Ajanta. Surya.

The Pennsylvania Museum Bulletin, January 1923.

Nataraja, Prince of Dancers (H. H. F. I. 2 Abb.).

Desgl., March.

A South Indian Bronze. (1 Abb.)

Three Chinoiserie Textiles.

Desgl., April.

Buddhist Head from Cambodia. (4 Abb.)

Desgl., November.

The Crofts Collection (Langdon Warner).

Chinesische Frühkeramik. (6 Abb.)

Rūpam, Nr. 12.

H. Marchal, Some general Observations on the temples of Angkor. (10 Abb.)

N. Rothenstein, Indian Sculpture.

G. o.

A. Coomaraswamy, Ajanta Fresco Fragment in the Boston Museum. (1 Abb.)

Charles Mariott, Exhibition of Indian paintings at the British Museum.

S. N. Gupta, The Sikh School of Painting. (Abb.)

P. K. Acharya, The training of architects in ancient India.

Agastya, Buddhist Paintings from Chinese Turkestan.

Desgl., 13. 14.

A Hindu relief from a Jaina temple.

Andree Karpeles, The Calcutta School of Painting.

Dilip Kumar Roy, Classical Music of Northern India.

The Fourtheenth Annual Exhibition of the India Society of Oriental Art.

Akshay Kumar Maitra, Aims and Methods of Painting in Ancient India.

Victor Goloubew, India and the art of Indo-China.

N. C. Mekta, The Genesis of the Shikhara.

"The Shikhara is merely an exaggerated form of the human headgear."

De Telegraaf van Zaterdag, Amsterdam.

Henri Borel, Het Museum "Yi Yuan" op de Keizersgracht.

Kurze Mitteilungen.

Ausstellungen, Museen, Sammlungen und Kunstdenkmäler.

In der Baseler Kunsthalle fand im November 1922 eine Ausstellung ostasiatischer Kunst, vornehmlich aus dem Besitz des Baseler Sammlers Rudolf Stächelin statt. Karl With schrieb dazu einen Führer. —

In dem Department of Prints and Drawings des Britischen Museum wurde am 30. November 1922 eine Ausstellung japanischer Holzschnitte der Jahre 1776—90 eröffnet. —

Aus den Denkwürdigkeiten des Generalfeldmarschalls Grafen Waldersee teilt Heinrich Otto Meißner in den „Preußischen Jahrbüchern" interessante Einzelheiten über die Plünderung Pekings im August 1900 mit. Es heißt da: „Als die internationalen Truppen einrückten, fanden sie ganze Straßen und zahllose Einzelhäuser völlig zerstört, und viele Wohnungen total ausgeplündert. Wer es von den angesehenen Einwohnern hatte ermöglichen können, war geflohen, so daß noch viele Häuser Wohlhabender leerstanden.

Wenn nun die Truppen, auf dem Marsche bis Peking an Verwüstungen und Plünderungen gewöhnt und durch die Umstände in fanatische Stimmung gegen die Chinesen versetzt, mitten in solche Zustände gerieten, so ist es wohl kein Wunder, daß Neigung zum Plündern vorhanden war.

Bei den indischen und japanischen Truppen wurde das Beutemachen von vornherein als gutes Recht angesehen; alle Nationen, mit Ausnahme der Deutschen, hatten das Handwerk in Tientsin schon gründlich ausgeübt. So wurde es denn in Peking nicht anders. Erst nach Verlauf von drei Tagen einigten sich die Generale darüber, den Plünderungen Einhalt zu gebieten. Seitdem hatten die wüstesten Szenen ein Ende, von Sicherheit des Eigentums konnte abr noch längere Zeit keine Rede sein. Da Kapitän von Usedom nach den Kämpfen bei Tientsien den deutschen Mannschaften den Eintritt in die Stadt untersagt hatte, und da nach Peking deutsche Truppen erst gelangten, nachdem das Plündern dort verboten war, so sind an keiner Stelle deutsche Truppen an den Plünderungen beteiligt gewesen, ebensowenig wie Italiener und Österreicher.

Wer von den beteiligten Nationen (also Russen, Japaner, Engländer, Franzosen und Amerikaner) sich besonders dabei hervorgetan hat, bleibe dahingestellt, geplündert haben sie sämtlich.

Bei den indischen Truppen — mit Ausnahme der Artillerie waren alle britischen Truppen Inder — galt es, wie erwähnt, als selbstverständlich, daß der geschlagene Feind ausgeplündert werden dürfe. Früher hat das auch in den Kapitulationen gestanden. Wenn es, wie die englischen Offiziere sagen, jetzt nicht mehr der Fall ist, so wird doch gleichzeitig zugegeben, daß in dieser Beziehung Vorsicht geboten sei. Man hat sich dadurch geholfen, daß die Truppen angewiesen wurden, „herrenloses Gut" zu sammeln und abzuliefern, damit es nachher zum allgemeinen Besten verkauft werden könne. Die Sammelstelle für Peking war die englische Gesandtschaft mit ihren weiten Räumen nebst denen des anstoßenden kaiserlichen Wagenparks. Hier wurde das Abgelieferte geordnet und dann allmählich versteigert. In welchem Umfange man „herrenloses" Gut gefunden hatte, erhellt wohl am besten daraus, daß die Versteigerungen zunächst 6—7 Wochen dauerten und auch später mehrfach stattfanden. Sogar noch während meiner Anwesenheit in Peking, also zwei Monate nach der Einnahme, fanden viele solcher Auktionen statt. Es war ja geschäftlich auch ganz richtig, diese nicht zu übereilen, weil jeder Tag neue Käufer in großer Zahl — von Schanghai, Tientsin, Japan, bald auch von Amerika — heranbrachte. Ich weiß es von Augenzeugen, daß geschlossene Trupps indischer Soldaten mit Beute beladen in die Gesandtschaft kamen und dort vor dem Gesandten Sir Claude Macdonald oder General Gaselee die Gegenstände niederlegten. Bei den Auktionen ist alles zu haben

gewesen, was China bietet, also Porzellan, Cloisonné, Bronzen, Rotlackgegenstände, Pelze, Seidenstoffe (meist in Ballen), Stickereien, Uhren, echte Perlen, Edelsteine und verschiedene Schmucksachen. Indem die Auktionen angezeigt wurden und ganz öffentlich waren — es haben öfters Chinesen mitgeboten, wie man sagt, häufig, um ihr Eigentum wieder zu erwerben —, sollte angedeutet werden, daß man sich völlig auf dem Rechtsboden befände." —

Über archäologische Expeditionen von Seiten Amerikas schreibt das „Harvard Alumni Bulletin" Nr. 31: „What may be described as a Harvard expedition to China will soon set forth, under the auspices of the Fogg Art Museum, for exploration and research in that country. The force will consist of Langdon Warner, '03, who has been until recently director of the Pensylv. Museum in Philadelphia, H. H. F. Jayne, '20, assistant curátor of that institution, and Duncan Mc Dougall, the son of Dr. Will. Mc Dougall Prof. of Psychology at Harvard. — The work will consist largely of a preliminary survey in Central and Western China; it will probably last not more than 8 months in the field. Mr. Warner, who is in charge of the expedition, hopes to make some progress in determining the famous Kiln sites of the Sung dynasty and to visit some of the rock grottoes containing Buddhist sculptures of the fifth and sixth centuries A. D. A large and comprehensive series of rubbings from inscribed and decoratted stone monuments and a considerable number of photographs which have not been hither toobtainable should be secured for the Fogg Museum. It is hoped, also, that 2 or 3 important exemples of early architecture still existing in Northeast China and Manchuria which are fast falling to ruin will be thoroughly measured and photographed. As funds are not available for the purchase of original objects of art to enrich the collections at Cambridge, the first year's expedition will confine itself largely to procuring photographs, rubbings, measurements and other material for the study of early and mediaeval Chinese culture. If the results of the preliminary trip warrant it — excavations will be undertaken next year, with the consent of the Chinese government.

The importance of such work can be appreciated when it is realized that, althöugh Europe and America are flooded with the contents of early Chinese tombs for which fabulous sums are paid by collectors and museums, no tomb with is contents undisturbed, has been recorded and photographed by a responsible scientist. The graceful figures, tall pottery camels, and prancing caparisoned horses, the jars and bronzes and jade found disposed about the bodies of the dead, have been brought over-seas by the thousands, but the priceless information by which they might have been exactly dated, is irretricoable. To know the arrangement of these little processions of figurines in the grave, to find which wares are associated with others, to measure the proportions of the tombs and to find in situ and to copy the tablets burried with the dead would be worth more than the actual possessions of all these objects. Until the party reaches China nothing can be definitely foretold of the trip or the extent of its travels. Political disturbances will undoubtedly interfere seriously with much that ought to be done, and the government at Peking can furnish the Fogg Museum with no definite assurance that the representation of the Museum will be able to carry on any of their proposed investigations. It is believed to be certain, however, that enough opportunities will be found amply to repay the first year's work and to pave the way for the next trip. — Mr. Roy Chapman Andrews of the American Museum of Natural History who is now heading its large expedition in China, welcomes the Fogg Museum party particularly because the latter's archaeological work will take up material not covered by the American Museum of Natural History. — Mr. Andrews and his associates will devote themselves to evidences of primitive man: the Harvard party will study Buddhist art. The 2 groups of scientists will undoubtedly prove useful to each other. — The Freer Museum in Washington together with the Museum of Fine Arts in Boston, has sent out a joint expedition under Mr. C. W. Bishop, and Dr. Laufer of the Field Museum of Chicago is already in China for his institution. It is therefore the greater pity that the proposed American School in Peking is not already started and available with its library and headquarters for information. It will make an admirable clearing house for the several institutions

and their various investigations. — Prof. Portes of Columbia and Latourette of Yale are organizing this school or institute somewhat on the lines of those in Rome, and Athens, and in the Holy Land and of the Academy fathered by the Smithsonian Institution which was on the point of being launched when the War and the untimely death of Mr. Charles L. Freer prevented it. If Harvard, Chicago, the Museum of Fine Arts and the Freer Museum succeed in their different fields, as the American Museum of Natural History has already succeeded in paleontology and zoology in China, the School at Peking will be an obvious necessity and an assured success". —

Im Kronprinzenpalais zu Berlin fand eine Ausstellung moderner indischer Gemälde statt.

Im Kunstgewerbe-Museum zu Frankfurt a. M. fand von Mitte Juni bis Mitte September 1923 eine Ausstellung chinesischer Keramik statt. —

In der Lakenhal zu Leiden fand im Herbst 1923 eine Ausstellung japanischer Holzschnitte und Lacke aus dem Besitz des Reichs Ethnogr. Museums zum Zweck einer Hilfsaktion für Japan statt. Demselben Zweck dienten Ausstellungen von Reproduktionen aus neueren japanischen Kunstpublikationen im Haag und in Haarlem. —

Bei Kleykamp im Haag fand eine Ausstellung chinesischer Kunst statt, in der vor allem das Museum Yi Yüan in Amsterdam seine Schätze an Skulpturen zeigte. —

Hochschulen, Vereine, Vorträge.

Vom 9.—11. April 1923 fand der 2. deutsche Orientalistentag statt. Es gab auch eine indologische und ostasiatische Fachgruppe, in denen u. a. Pater Abs über „Erkenntnis durch Yoga und Samadhi" und über „Tantra und Śacti", v. Glasenapp über „Christliche Einflüsse in Madhvas theologischem System", H. Haas über „die physiologischen und psychologischen Grundlagen des Yoga", Trautz über „Moderne japanische Hilfsmittel und ihre Bedeutung für die deutsche orientalische Forschung", E. Häniſch über „die Bedeutung der mandschurischen Studien für die Sinologie", Scharschmidt über den „Druck moderner japanischer Schrift", Albert Herrmann über „Ta-Ts'in oder China und Arabia Felix", Boerschmann über „Pagoden der Sui- und frühen T'angzeit" sprachen. —

Prof. Krom (Holland) sprach im Dezember 1923 an der Sorbonne in Paris über Hindu-Javanische Kunst. —

H. F. E. Visser sprach im März 1923 in der „India Society" zu London über „Indian Influence on Far Eastern Art". —

In Leiden hielten im Herbst 1923 die Professoren Vogel, de Visser und Krom Vorträge über die Geschichte der buddhistischen Kunst. —

Dr. A. Herrmann habilitierte sich als Privatdozent für historische Geographie an der Universität Berlin. —

Die beiden buddhistischen Hochschulen der Higashi- und Nishi-Hongwanji-Sekte in Kyōto, die Ōtani und Ryōkoku-Hochschule, sind in den Rang der Universitäten erhoben worden. —

Über den Stand der ostasiatischen Studien in Rußland schreibt D. Posdneeff in einem Privatbriefe vom 16. Mai 1923: „In Rußland nimmt das Studium des Ostens in den letzten Jahren eine entschieden praktische Richtung. Das Kommissariat der Nationalitäten verfügt über zwei Institute der lebenden orientalischen Sprachen in Moskau und in Petrograd, wo der nahe, mittlere und ferne Osten in dem gegenwärtigen Zustande studiert werden. Die Fakultät der orientalischen Sprachen an der Universität zu Petrograd ist der allgemeinlinguistischen Abteilung einverleibt. Die Praktische Orientalische Akademie der Gesellschaft für Orientkunde, mit welcher Prof. Sachau in engen Beziehungen gestanden hat, ist dem Institut für Volkswirtschaft einverleibt und in eine Lehranstalt der Ökonomie umgewandelt worden, und zwar ohne orientalische Sprachen. Die Akademie der Wissenschaften führt natürlich ihre Arbeiten fort. Das Orientalische Institut in Wladiwostok ist in eine Universität mit einer Fakultät für orientalische Sprachen reorganisiert. Außerdem sind an der Universität zu Irkutsk neuerdings eine japanische, chinesische und mongolische Fakultät gegründet worden. Das Studium der mittelasiatischen Sprachen wird an der Universität Taschkent sehr ernst betrieben. —

Im Verein für historische Waffenkunde sprach am 28. November 1923 Dr. H. Goetz über

„Die Tscholi, Ein Beitrag zur Geschichte der indischen Frauentracht". —

Dr. William Cohn hielt in Frankfurt a. M. anläßlich der Eröffnung der Ausstellung chinesischer Keramik im Kunstgewerbe-Museum einen Vortrag über „Chinesische Kunst und der Sammler". —

Neuerscheinungen.

Die Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens gab als Band XVII (den ersten nach dem Kriege) ihrer Mitteilungen eine Sammlung literarisch-wissenschaftlicher Arbeiten deutscher Kriegsgefangener in Japan heraus. —

Der Verlag Ernest Benn, London kündigt zwei große Werke über chinesische Skulptur an: Leigh Ashton, an introduction to the study of Chinese sculpture; Osvald Sirén, Plastic art in China. —

Im Verlage Shimbi Shōin, Tōkyō erschienen Reproduktionen von zwei chinesischen Makimono aus dem Besitz des Herrn Ku Shi-ching in Peking: Landschaften von Tun-yuan (10. Jahrh.); Wan-schao-schun von Su-jan (Sung). —

Der Verlag G. van Oest & Cie., Paris und Brüssel, kündigt als fünften Band von Goloubews Bücherreihe „Ars Asiatica" an: George Coedès, Bronzes Khmèrs, und als sechsten Band: Paul Pelliot, Quelques monuments Bouddhiques Chinois du VIe siècle. —

Rabindranath Tagore läßt in Calcutta eine neue Zeitschrift unter dem Titel „The Visva-Bharati Quarterly" erscheinen, die vor allem der gegenseitigen Befruchtung von Ost und West gewidmet ist. —

Der Verlag Paul Geuthner, Paris VIe, kündigt folgende Neuerscheinungen an: Bernhard Karlgren, Analytic Dictionary of Chinese and Sinico-Japanese; Louis de la Vallée Poussin, L'Abhidharmakosa de Vasubandhu. —

Der Shimbi Shōin-Verlag und die Kokka in Tōkyō teilen mit, daß durch das Erdbeben und Feuer vom 1. September ihr ganzes Lager zerstört wurde, daß es aber gelungen sei, die Originalplatten zu retten. Es bestände die Hoffnung, die Arbeit bald wieder aufzunehmen. —

Persönliches.

Prof. Rhys Davids, geb. am 12. Mai 1843, starb am 27. Dezember 1922. —

Prof. A. von Le Coq wurde zum Mitglied der dänischen Akademie der Wissenschaften und zum korrespondierenden Mitglied der RAS. in London gewählt. —

Am 9. März 1923 starb Emil Hannover, Direktor des Danske Kunstindustriemuseums, Verfasser einer Geschichte der ostasiatischen Keramik.

Richard Wilhelm versandte drei weitere Doppelhefte (II—VI) seiner „Pekinger Abende", aus deren Inhalt folgende Aufsätze hervorgehoben seien: Chinesisch Neujahr, Übersetzungen aus dem „Buch der Wandlungen", Reinkarnation, Eine untergehende Welt, Die Nixe vom Dungting-See, Die Anfänge der Musik. —

Die Leitung der Indischen Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde ist Prof. Dr. A. v. Le Coq, dem bisherigen Kustos an dieser Abteilung, übertragen worden. —

Der bekannte niederländische Architekt Dr. Berlage begab sich in Begleitung des Konservators am Reichs Ethnogr. Museum zu Leiden Roorda nach Java, um im Auftrage der niederländisch-indischen Regierung ein Gutachten über die neueren Konservierungs- bzw. Restaurationsarbeiten abzugeben. —

Verschiedenes.

Das Museum of Fine Arts Bulletin, Boston, Vol. XXI, No. 125, schreibt über den Aufsatz von Dickinson „Incense and the Japanese Incense game" im vorigen Bande der OZ.: „An illustrated article bearing this title, by Miss Harriet E. Dickinson, Assistant in Publication at the Museum, has just appeared in the „Ostasiatische Zeitschrift", Jahrgang X, Heft 1—4. The illustrations are drawn from objects in the Museum, and many of the data and a number of translations have been supplied by Mr. Kojiro Tomita, Assistant Curator of Chinese and Japanese Art. Notwithstanding the wide ceremonial use of incense throughout the world, the topic seems to be almost without a litterature in the Occident. The present article appears to be the first in any European language devoted exclusively

to incense in the East and in particular to the elaborate game founded upon it in old Japan. It should not be overlooked, especially now, that the only medium of publication which could be found for such a piece of pioneer work is a German periodical. A German printing office has set up in English this article containing numerous Chinese characters with a precision worthy of all praise. Reprints of the article are sold in the Sales Office at twenty-five cents or sent postpaid for thirty cents on application to the Secretary of the Museum." —

Wir werden um Abdruck folgender Erklärung gebeten:

Nach Buchhändleranzeigen hat die Verlagsbuchhandlung Richard Karl Schmidt & Co., Berlin W., Lutherstraße 14, im Jahre 1922 eine dritte Auflage meines Buches „Das Kunstgewerbe in Japan" erscheinen lassen. Für diese Auflage lehne ich jede Verantwortung ab. Sie ist ohne mein Wissen und gegen meinen Willen von der Verlagsbuchhandlung veröffentlicht worden, nachdem ich eine Neubearbeitung verweigert hatte und, auf Grund eines Vertrages von 1909 (neunzehnhundertneun), Ende 1921 (neunzehnhunderteinundzwanzig) durch eine einmalige Zahlung von 250 (zweihundertfünfzig) Papiermark, damals etwa 4 Goldmark, für alle Zeiten „abgefunden" worden war. Ein Exemplar des Buches wird jetzt etwa 8 (acht) Goldmark kosten, der genaue Goldmarkpreis ist mir ebenso unbekannt wie das Buch selbst. Otto Kümmel.

Versteigerungsberichte.

Vom 27. bis 29. November 1922 wurden bei Drouot, Paris, japanische Farbenholzschnitte aus dem Nachlaß Haviland versteigert: Chōki, Zwei Frauen am Fluß 30 000 fr.; Näherinnen (Triptychon) von Utamaro 21 000; Zwei Mädchen auf Veranda von Harunobu 15 000; Drei Frauen mit Diener von Kiyonaga 8500; Frau, aus dem Bad steigend von Kiyonaga 3000; Fischerinnen (Triptychon) von Utamaro 3200; Frau im Schnee von Yeishi 5900; Junges Mädchen auf Brücke von Yeishi 3800. — Vom 30. November bis 2. Dezember 1922 ebendaselbst japanische Lacke aus derselben Sammlung. 1. 2. 3. Susuribako 1250, 2400, 6300 Fr., 7. Desgl. nashiji, Hirsch und Hirschkuh 7990; 35. 75. 77. 79. Inro 2600, 1180, 1020, 3600 Fr.; 131. Kyōbako 8600; 146. Kōdai 3000; 242. Kōbako 2000 Fr. — Am 24. April 1923 bei Glückselig und Wärndorfer, Wien, Versteigerung vornehmlich chinesischer Frühkeramik: (Preise in 1000 Kr., 1 Dollar damals etwa 40 000 Kr.) 71. zwei Cloisonné-Vasen, modern, 3500; 17. Elfenbeinbüchse, Japan, modern, 1900; 100. zwei schwarzgrundige Vasen mit Blütendekor, 43 000; kleine Vase, peach-bloom, 4500; flames. Deckeltopf 4500; 98. Temmoku 8000; 99. Seladon-Kanne 3200; 42. Buddhafigur aus Elfenbein, Birma 4300; 64. Schale mit Tigerfellglasur, T'ang 2400; zwei Teller mit blauer Unterglasurmalerei 2300. — Am 8. und 9. Mai 1923 bei Lepke, Berlin, Dubletten der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen: (Dollar = ca. 30 000 M., Preise in Tausend Mark) 37. Gußeiserner Wasserteffel, Japan 1750; 114. Shino-Chawan 720; Heißwasser-Becher, Kōetsu 900; Kōgo, Goldlack 1400; Picknickkasten 2000; 39. Räucherbecken, China 5000; 326. Gemälde, Dame mit Blume im Haar, China, 17. Jahrh. 3100; 368. Rakan, Holz, Japan, 17. Jahrh. 3000. Gesamterlös 150 Millionen M.

In Tōkyō fand im Jahre 1923 eine Versteigerung der Sammlung Hayakawa statt. Es wurden u. a. folgende bemerkenswerte Preise erzielt: Landschaft von Sesshū (früher Sammlung Hori) 145 900 Yen, Vögel von Wang Jo-shui 76 900 Yen, Landschaft von Shūbun (früher Marquis Inouye) 46 200 Yen, Trauben von Jih-Kuan 33 900 Yen, Gō-Spieler von Maruyama Ōkyō (früher Graf Ōtani) 31 900 Yen, Shikishi von Ogata Kenzan 16 930 Yen, Kōgo, Seladon (5 cm hoch, früher Graf Ōtani) 49 900 Yen, Suzuribako, Goldlack (früher Graf Ōtani) 4100 Yen. —

* * *

In den nächsten beiden Heften der OZ. werden u. a. folgende Autoren vertreten sein: Ernst Boerschmann (Berlin), Alfred Forke (Hamburg), H. v. Glasenapp (Berlin), M. Goetz (Berlin), Erich Hänisch (Berlin), Erich Hauer (Berlin), Albert Herrmann (Berlin), Otto Kümmel (Berlin). Th. Noorda (Leiden), E. Wellesz (Wien). — Abgeschlossen: 1. Dezember 1923.

NEUE FOLGE 1. JAHRG. DER GANZEN REIHE 11. JAHRG. 2. HEFT 1924

N
8
.08

OSTASIATISCHE ZEITSCHRIFT

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER KUNST UND KULTUR DES FERNEN OSTENS

THE FAR EAST

AN ILLUSTRATED QUARTERLY REVIEW DEALING WITH THE ART AND CIVILISATION OF THE EASTERN COUNTRIES

L'EXTRÊME ORIENT

ÉTUDES ILLUSTRÉES TRIMESTRIELLES SUR L'ART ET LA CULTURE DE L'ASIE ORIENTALE

EDITED BY HERAUSGEGEBEN VON *DIRIGÉES PAR*

OTTO KÜMMEL / WILLIAM COHN
ERICH HÄNISCH

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN W. 10 UND LEIPZIG

FACHZEITSCHRIFT DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

Abhandlungen

Seite

Albert Herrmann, Die ältesten chinesischen Weltkarten. Mit 4 Kartenskizzen und 1 Karte 97
Hermann Goetz, Studien zur Rajputen-Malerei II. Mit 1 Tafel und 1 Abbildung 119
E. von Zach, Gedichte von Tu Fu. Mit 1 Tafel 131
Fritz Rumpf, Watatsumi und Shusubin. Mit 29 Abbildungen und 2 Tafeln 141

Miszellen

Indische Plastik im musealen Zusammenhange (T. B. Roorda) 153
Das Erdbeben und der japanische Kunstverlust (O. Kümmel) 158
Zu Fritz Rumpfs „Die Anfänge des japanischen Farbenholzschnittes in Edo" (Julius Kurth) 159
Marco Polo und die Große Mauer (A. Herrmann) .. 161
Indische Kunst im Bostoner Museum (William Cohn) 161
Nachträge und Berichtigungen zu der Übersetzung der Inschrift vom Kloster Piyünsze (E. Hänisch) 164

Besprechungen

Seite

Marcel Granet, La religion des Chinois (A. Forte) .. 167
F. Kuhn, Das Schong Lun des Tsui Schi (E. v. Zach) 168
Sven Hedin, Tsangpo Lamas Wallfahrt (E. Hänisch) 169
Ernst Boerschmann, Baukunst und Landschaft in China (E. Hänisch) 170
Bibliothek der Kunstgeschichte (M. Stiaßny) 171
Helmut v. Glasenapp, Der Hinduismus (Otto Strauß) 171
Neue Literatur über den Hinduismus (H. v. Glasenapp). 172

Zeitschriftenschau 175

Bücherschau 179

Kurze Mitteilungen 181

Alle Zusendungen für die Schriftleitung werden an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98, erbeten. — Die Herausgeber übernehmen für die Beiträge die Verantwortung nur im Sinne des Preßgesetzes.

Die Mitglieder der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft erhalten auf den jeweilig gültigen Abonnementspreis 10% Ermäßigung.

Ostasien-Antiquitäten

FLATOW & PRIEMER

Ankauf BERLIN Verkauf

Viktoriastraße 29, Ecke Margarethenstraße

Künstlerische Möbel Innenarchitektur

Die älteſten chineſiſchen Weltkarten.

Von Albert Herrmann.

Mit 4 Kartenſkizzen und 1 Karte.

In der Feſtſchrift für Friedrich Hirth habe ich im Anſchluß an ſein bahnbrechendes Werk „China and the Roman Orient“ nachzuweiſen geſucht [1]), daß ſich hinter den geographiſch-hiſtoriſchen Texten, die uns die Chineſen über die Weſtländer überliefert haben, öfters Landkarten verbergen, und daß es darum notwendig iſt, dieſe Landkarten wiederherzuſtellen, wenn wir die Texte verſtehen wollen. Ich legte hierfür als Beweiſe zwei von mir rekonſtruierte Karten vor, das Wei-Hsi-yü-t'u von 551—554 n. Chr. [2]) und das Sui-Hsi-yü-t'u [3]) von 607 n. Chr., die ich damals als die älteſten chineſiſchen Karten von Zentral- und Weſtaſien bezeichnete. Es iſt mir unter dankenswerter Unterſtützung von Herrn Dr. Sven Hedin vergönnt geweſen, inzwiſchen meine Unterſuchungen über die geſamte mir zugängliche chineſiſche Literatur auszudehnen mit dem Ergebnis, daß die chineſiſche Kartographie ſogar bis ins 2. Jahrtauſend v. Chr. zurückreicht [4]) und ſchon damals Werke hervorgebracht hat, die auf die Geſchichte Chinas vielfach neues Licht werfen dürften. Zuſammengefaßt habe ich die Reſultate in meiner Abhandlung „Die Weſtländer in der chineſiſchen Kartographie“ [5]). Der Leſer wird bemerken, daß ſich dort die Darſtellung nicht nur auf die weſtlich von China gelegenen Länder beſchränkt, ſondern beſonders, wo es ſich um Karten des Altertums handelt, auf China ſelbſt hinübergreift und in dieſen Teilen ſchon den Verſuch zu einer geſamten Kartographie der Chineſen bringt.

Daher dürfte es ſich empfehlen, aus jener Abhandlung diejenigen Ergebniſſe herauszunehmen, die zuſammen mit einigen Ergänzungen Auskunft geben über die älteſten chineſiſchen Weltkarten bis zum dritten Jahrhundert n. Chr. Dieſe Karten ſind wohl am beſten dazu angetan, Mißverſtändniſſe und Irrtümer aufzuklären, die ſich ſeit Konfuzius in der Auffaſſung über die älteſte Geſchichte Chinas eingebürgert haben. Überhaupt ſpiegeln ſie in trefflicher Weiſe die eigenartigen geographiſchen Anſchauungen der alten Chineſen wieder [6]).

---

[1]) Oſtaſiat. Zeitſchrift, VIII, S. 185ff. — [2]) In meiner obigen Arbeit habe ich als Datum das Jahr 437 oder 440 n. Chr. angegeben, weil damals chineſiſche Beamte die in der Karte verwerteten Nachrichten eingezogen haben. Nachträglich ſehe ich, daß die Karte erſt 551—554 n. Chr. durch Wei-shou 魏收, den Verfaſſer des zugehörigen Textes, hergeſtellt ſein kann. — [3]) Vgl. auch die inzwiſchen erſchienene vortreffliche Monographie von Fr. Jäger, Leben und Werk des P'ei Kü, Oſtaſiat. Zeitſchr., IX, S. 81—115, 216—231. — [4]) In ſeiner grundlegenden Abhandlung „Les deux plus anciens spécimens de la cartographie chinoise“ (Bull. de l'Ecole française d'Extrême-Orient III, 1903, S. 214—247), weiß E. Chavannes nur bis ins Zeitalter der Ch'in (255—220 v. Chr.) hinauf das Vorhandenſein von Karten feſtzuſtellen. — [5]) Erſchienen in Sven Hedins „Southern Tibet“ Vol. VIII, Stockholm 1922, S. 89—403, 453—456; im folgenden abgekürzt durch „Weſtländer“. — [6]) Es ſei auch hier Herrn Dr. Sven Hedin beſonders gedankt, daß er von der älteſten erhaltenen Weltkarte der Chineſen, die ich in ſeinem „Sou-

1. Die Grundzüge der chineſiſchen Karte.

Noch heute ſchöpft der konſervative Chineſe ſeine kosmographiſchen Anſchauungen aus den heiligen Büchern des Konfuzius, wonach im chineſiſchen Kosmos (Tao 道) der Himmel der einen Urkraft, dem leuchtenden und wärmenden Yang 陽, die Erde dagegen der anderen Urkraft, dem dunklen und kalten Yin 陰, entſpricht. Dieſen inneren Gegenſatz zwiſchen Himmel und Erde ſucht man auch äußerlich zum Ausdruck zu bringen. Während man dem Himmel die Geſtalt der Halbkugel gibt, erſcheint die davon bedeckte Erde als ein Quadrat, das auf allen vier Seiten von Meer umgeben iſt; während ſich die Geſtirne am Himmel in vorgeſchriebenen Bahnen bewegen, iſt die Erde im Zuſtande der Ruhe. In ihrem Mittelpunkt hat der Sohn des Himmels ſeine Reſidenz; von hier aus beherrſcht er das Tao der Erde, um es mit dem Tao des Himmels in Harmonie zu halten; als ihr Mittler bringt er darum in der Nacht des Winterſolſtitiums dem Himmel, am Tage des Sommerſolſtitiums der Erde die höchſten Opfer dar [1]).

Dieſelben kosmographiſchen Anſchauungen finden wir in der chineſiſchen Weltkarte niedergelegt. Auch hier gilt die Erde als quadratiſche oder nahezu quadratiſche Scheibe; die Projektion iſt eine Plankarte, die noch kein Gradnetz enthält, ſondern nach den Hauptorientierungslinien höchſtens in quadratiſche Maſchen mit 500 bis 1000 Meilen Abſtand eingeteilt iſt; Norden iſt im allgemeinen wie bei uns oben.

Derſelbe Grundbegriff beherrſcht auch alle chineſiſchen Ausdrücke für das, was wir unter Weltkarte verſtehen [2]). Allerdings kommt es zuweilen vor, daß ſich der Titel einer chineſiſchen Karte nur auf das eigentliche China zu beſchränken ſcheint; doch da ſich darüber hinaus angeblich nur ſchmale Randgebiete erſtrecken, die von mehr oder minder tribut-

thern Tibet", Vol. VIII, Pl. VI A veröffentlicht habe, eine entſprechende Anzahl für die Oſtaſiatiſche Zeitſchrift hat herſtellen laſſen. Zum erſten Male erſcheint hier die von mir verſuchsweiſe rekonſtruierte Karte des Wen-wang (um 1125 v. Chr.), ebenſo ihre Übertragung auf eine hiſtoriſche Karte Chinas.

Die Umſchreibung der chineſiſchen Namen erfolgt nach dem Syſtem von Th. Wade; es iſt alſo pei wie peï, chin wie dschin, ch'in wie tschin, chou wie dschou, ch'uan wie tschuan zu ſprechen.

In der Chronologie wird die von mir berichtigte Zeittafel der älteſten chineſiſchen Herrſcherhäuſer zugrunde gelegt (vgl. meine „Weſtländer", S. 162 f.); für den Beginn der Chou-Dynaſtie wird alſo nicht die bisher übliche Jahreszahl 1122, ſondern 1110 v. Chr. gebracht.

[1]) Vgl. J. J. M. de Groot, Univerſismus. Die Grundlage der Religion und Ethik, des Staatsweſens und der Wiſſenſchaften Chinas, Berlin 1918, S. 187 f. — [2]) Überliefert ſind uns folgende Ausdrücke für Weltkarte: 1) T'ien-hsia chih t'u 天下之圖, d. h. Karte über das unter dem Himmel Befindliche (vgl. Chou-ſhu, VIII, S. 7 ff.); 2) Yü-(ti-)t'u 輿地圖, d. h. Karten des Wagenkaſtens; hiermit wird nämlich die Erde verglichen, während der Himmel gewiſſermaßen das Dach des Wagens darſtellt (vgl. Chin-ſhu, XXXV, S. 2 f.); 3) Ti-yü-t'u 地域圖, d. h. Karte des Reichsgebiets und der Grenzgebiete), die ſich von dort bis zu den vier Meeren erſtrecken; vgl. Shih-ching, Ausg. Legge, IV 3, III, hierzu meine „Weſtländer", S. 206; Chin-ſhu, XXXV, S. 2); 4) Ssŭ-hai-t'u 四海圖, d. h. Karte der vier Meere (vgl. HU-WEI 胡渭, Yü-kung-chui-chih im Huang-ch'ing-ching-chieh, XXVII, S. 53 b, 54 a); 5) Hai-nei Hua-I-t'u 海內華夷圖, d. h. Karte Chinas und der Barbarenländer innerhalb der Meere (vgl. Chiu T'ang-ſhu, CXXXVIII, S. 5 b, ſowie den Titel der Karte vom „Wald der Stelen" zu Hſi-an-fu).

pflichtigen Barbarenvölkern bewohnt werden, ſo dürfen wir auch die Karten Chinas gewiſſermaßen als Weltkarten anſprechen.

Was den Karteninhalt betrifft, ſo zeigen die Chineſen ſchon von Anfang an eine gewiſſe Begabung für Situationszeichnung. Hierfür ſind ein untrüglicher Beweis die älteſten Formen ihrer heutigen Schriftzeichen 川 für Strom, 口 für Einhegung, 田 für Feld, 山 für Berg, 州 für Provinz, 圖 für Zeichnung. Inſchriftlich laſſen ſie ſich bis in den Anfang der Chou-Zeit (1110 v. Chr.) zurückverfolgen [1]); doch iſt ſehr wahrſcheinlich, daß ſie ſchon in der Vorzeit im Gebrauch waren. Beſonders charakteriſtiſch iſt das Element, das dem Zeichen für Provinz zugrunde liegt; es bedeutet nämlich ein Gebiet, das von Flüſſen durchſtrömt und zweiſeitig begrenzt wird. Vielleicht iſt dies ein Hinweis darauf, daß die älteſten Provinzen Chinas meiſt kleinere Bezirke in der Huang-ho-Ebene waren, wo nicht Berge, ſondern Flüſſe oder Kanäle mit ihren Verzweigungen als Grenzen dienten. Was das Urbild für Zeichnung betrifft, ſo könnte man vermuten, daß es das chineſiſche Erdquadrat ſymboliſch darſtellt; jedoch iſt dabei zu bedenken, daß unter 圖 jede andere Abbildung verſtanden werden darf und es deshalb zweifelhaft bleibt, ob der Begriff Landkarte der urſprüngliche iſt.

Die peinliche Sorgfalt, mit der der Chineſe ſeit alters ſeine Zeichen niederſchreibt, und ſein ausgezeichneter Orientierungsſinn laſſen darauf ſchließen, daß er auch in ſeinen erſten Karten die einzelnen Örtlichkeiten im großen und ganzen richtig zu gruppieren weiß.

Aber das Streben nach mathematiſcher Genauigkeit dürfen wir von dem chineſiſchen Kartenzeichner nicht erwarten; der Maßſtab in den Teilen ſeiner Karte wechſelt oft noch mehr als der Maßſtab ſeines Wegemaßes, des Li, das bekanntlich ſchon eine ſehr ſchwankende Zahlengröße iſt (mittlerer Wert 400 m).

2. Vorläufer der Weltkarten.

Es ſcheint, daß in China die erſten kartographiſchen Verſuche teils aus religiöſen, teils aus politiſchen Motiven entſpringen. Einen religiöſen Hintergrund hat offenbar die ſtiliſierte Flußkarte, eine Art Siegel, das im Jahre 1055 n. Chr. im Bette des Huang-ho aufgefunden und im Ku-yü-t'u-pu, d. h. Mitteilungen von alten Jade-Zeichnungen (Buch I, S. 2 a), abgebildet iſt. Dieſes Fundſtück ſtammt ebenſo wie ein anderes vermutlich aus der Periode K'ai-yüan (713—742 n. Chr.)[2]). Aber es hat ſicherlich ſeine Vorläufer in zwei Darſtellungen, von denen uns die hochklaſſiſche Literatur erzählt. Die eine wird geradezu als Ho-t'u 河圖, d. h. Abbildung über den Huang-ho, bezeichnet; ſie wurde als eins der koſtbarſten Prunkſtücke im Jahre 1067 v. Chr. dem toten König Ch'eng mit ins Grab ge-

[1]) Vgl. F. H. Chalfant, Early Chinese Writing, Memoirs of the Carnegie Museum, Vol. IV, No. 1, Pittsburgh 1906. Br. Schindler, Die Entwicklung der chineſiſchen Schrift aus ihren Grundelementen, Oſtaſiat. Zeitſchr. Bd. III, S. 451 ff.; vgl. auch dieſelbe Zeitſchr., Bd. IV, S. 284 ff., Bd. VI, S. 62 ff., 213 ff. — [2]) Auf der Rückſeite iſt zu leſen: „Die dunklen kui des Königs Yü zur Regulierung der Waſſer". Vgl. A. Conrady, Die chineſiſchen Handſchriften- und ſonſtigen Kleinfunde Sven Hedins in Loulan, Stockholm 1920, S. 45.

geben. Eine ähnliche symbolische Darstellung dürfen wir auf dem Siegel vermuten, das etwa 850 Jahre früher von dem Herrscher Mang 芒 unter Gebeten an den Flußgott im Huang-ho versenkt wurde.

Neben solchen Zeichnungen dürften noch andere bestanden haben, die schon mehr den Namen einer Flußkarte verdienen. Das politische Interesse erforderte es, solche Karten herzustellen, um einen Überblick über den Huang-ho und seine verschiedenen Mündungsarme zu gewinnen; gehörten ja doch die Regulierungsarbeiten am Gelben Fluß zu den ersten Aufgaben der ältesten chinesischen Herrscher. Wir hätten es hier demnach mit derselben Erscheinung wie im alten Babylonien zu tun, das Karten über das Kanalnetz des Euphrat und Tigris hervorgebracht hat.

Man könnte versucht sein anzunehmen, daß sich erst aus einer solchen Flußkarte wie aus der des Huang-ho die chinesische Reichskarte entwickelt hat; doch wollen wir diese

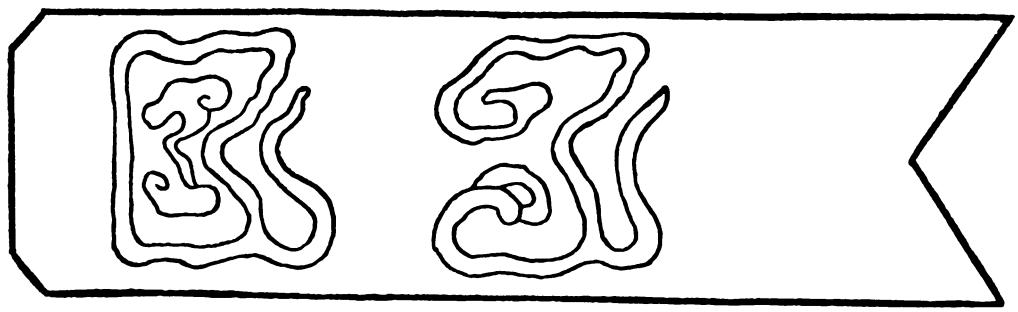


Abb. 1. Stilisierte Nachbildung uralter Flußkarten (?) auf einer Opfergabe für den Huang-ho 713—42 n. Chr. (nach einem Abdruck von A. Conrady).

Hypothese unerörtert lassen. Wichtiger ist die Frage, wann von den Anfängen einer Reichs- oder Weltkarte die Rede sein kann. Das ist ungefähr dasselbe, wie wenn wir fragten, wann sich China zu einem geordneten Kulturstaat entwickelt hat; denn in diesem Falle mußte sich ganz von selbst das Bedürfnis nach einer kartographischen Darstellung des Staatsgebiets ergeben.

In der Tat ist der chinesische Staat viel jünger, als man bisher auf Grund der konfuzianischen Geschichtsschreibung behauptet hat. Das gesamte ideale Zeitalter der ältesten Kaiser bis auf Yao 堯 und Shun 舜 steht und fällt mit der Datierung jener berühmten Reichsgeographie, die im Yu-kung, einem Teile des Shu-ching, enthalten ist. Bisher wird dieses Werk dem großen Yü 禹 zugeschrieben, der unter Shun die Entwässerungsarbeiten der Flüsse des Reiches ausgeführt haben soll. Da sich aber unten nachweisen läßt, daß es in der Tat über tausend Jahre jünger ist und mit Yü nicht das Geringste zu tun hat, so kann auch das vorhergehende Zeitalter vor der Kritik nicht mehr standhalten. Daß es sich hier um gelehrte Legenden handelt, die erst seit Konfuzius Eingang gefunden haben, ist wiederholt von sinologischer Seite behauptet worden. Aber immer noch glaubt man wenigstens soviel

Hiſtoriſches herauszufinden, daß ſchon mehrere Generationen vor Yü China ein großer, mächtiger Staat geweſen ſei. Auch dieſer Glaube läßt ſich jetzt nicht mehr halten.

Vielmehr fing erſt mit Yü, dem Begründer der Hſia-Dynaſtie (um 2190—1639 v. Chr.), die Geſchichte des chineſiſchen Staates an; davon überzeugen uns gerade diejenigen Geſchichtsquellen, welche die Konfuzianer nicht in ihrem Sinne haben umdeuten oder verfälſchen können. Es ſind nicht nur gewiſſe Äußerungen im Shu-ching, ſondern auch die urſprünglichen Bambus-Annalen [1]), die älteſte Reichschronik, die nicht mit den Idealkaiſern, ſondern erſt mit dem großen Yü beginnt und eben deshalb, weil ſie mit der konfuzianiſchen Geſchichtſchreibung nicht im Einklang ſteht, faſt ſtets als eine Fälſchung hingeſtellt worden iſt. Dieſelbe Quelle läßt zugleich erkennen, daß das von Yü begründete Fürſtentum nicht den bisher angenommenen Rieſenumfang hatte, ſondern noch nicht einmal der kleinſten Provinz des heutigen Chinas gleichkam. Wahrſcheinlich lag es im ſüdlichen Schanſi und im nördlichen Honan, ſo daß ſeine Hauptſiedelungen am Huang-ho und Lo-ho zu ſuchen ſind. Von Schenſi käme höchſtens das Wei-Tal hinzu. Yüs Nachfolger verlegten, teils koloniſierend, teils erobernd, die Reichsgrenzen öſtlich bis zum Meer und endlich ſüdlich bis zum unteren Yangtſĕ. So wuchs das Fürſtentum zu einem Königreich aus. Unter den Königen der Shang- oder Yin-Dynaſtie (1639—1110 v. Chr.) wurden nach und nach neue Gebiete eingegliedert, beſonders im Nordoſten die Ebenen bis nach Peking und im Süden das Yangtſĕ-Gebiet bis nach I-ch'ang-fu hinauf. Auf der Höhe ſeiner Macht ſtand das Reich der Shang, wie es ſcheint, unter Wu-ting 武丁 (um 1300) und unter dem letzten Herrſcher Ti-hſin 帝辛 (1162—1110 v. Chr.).

Aus dieſem geſchichtlichen Überblick können wir für die vorliegende Frage folgende Schlüſſe ziehen. Zu Yüs Zeiten, als China nur ein kleines Fürſtentum war, konnte noch nicht das Bedürfnis nach einer entſprechenden Darſtellung beſtehen, wohl aber am Ende der Hſia-Dynaſtie; denn damals handelte es ſich ſchon um einen Großſtaat, der ſicherlich in neun Provinzen eingeteilt war, da die ihnen entſprechenden „Neun Dreifüße" 九鼎 ein heiliges Erbſtück des regierenden Herrſcherhauſes waren [2]).

Sobald der Großſtaat weiter über ſeine früheren Grenzen hinauswuchs, mußte ihr auch die Reichskarte folgen. Daher dürfen wir, falls vorher Karten exiſtierten, neue Darſtellungen beſonders unter den Shang-Königen Wu-ting und Ti-hſin erwarten. Daß unter letzterem eine für ihr Zeitalter bedeutende Reichskarte entſtanden iſt, wird im nächſten Abſchnitt dargelegt werden. Eine ſolche große Leiſtung hat natürlich ihre Vorläufer; darum iſt es umſo wahrſcheinlicher, daß ſchon das glückliche Zeitalter des Wu-ting ein ähnliches Werk hervorgebracht hat (um 1300 v. Chr.).

---

[1]) In der ſpäteren Überarbeitung und Erweiterung (um 550 n. Chr.) ſind ſie am bequemſten zugänglich durch J. Legge, Chinese Classics, Vol. III, Proleg. S. 117 ff. Weiteres in meinen „Weſtländern", S. 152 ff. — [2]) Auf den Neun Dreifüßen, die bis zum Jahre 255 v. Chr. als Symbol der königlichen Macht exiſtiert haben ſollen, waren wahrſcheinlich die aus den neun Provinzen zu liefernden Tributgegenſtände abgebildet; näheres in meinen „Weſtländern", S. 104 f.

In dasſelbe Zeitalter gehört wahrſcheinlich auch eine andere Darſtellung, die nicht ein wirkliches, ſondern ein ideales Bild von China geben will [1]). Sie zeigt die Erde als ein Quadrat von 5000 Li Länge, in das vier kleinere Quadrate im Abſtande von je 500 Li eingeſchaltet ſind; die dadurch entſtehenden fünf Felder bedeuten danach die fünf Steuerbezirke oder Kulturzonen; ſo liegt im Zentrum der Bezirk des Königs, am Rande der Erde der kulturloſe Bezirk, wo die erſten 300 Li den Man 蠻, die letzten 200 Li dem Fließenden (Sand) 流 zugeſprochen werden. Dieſes Diagramm iſt zuſammen mit der alten Reichsgeographie im Yü-kung enthalten, kann aber nicht wie letztere erſt dem Ende der Shang-Dynaſtie

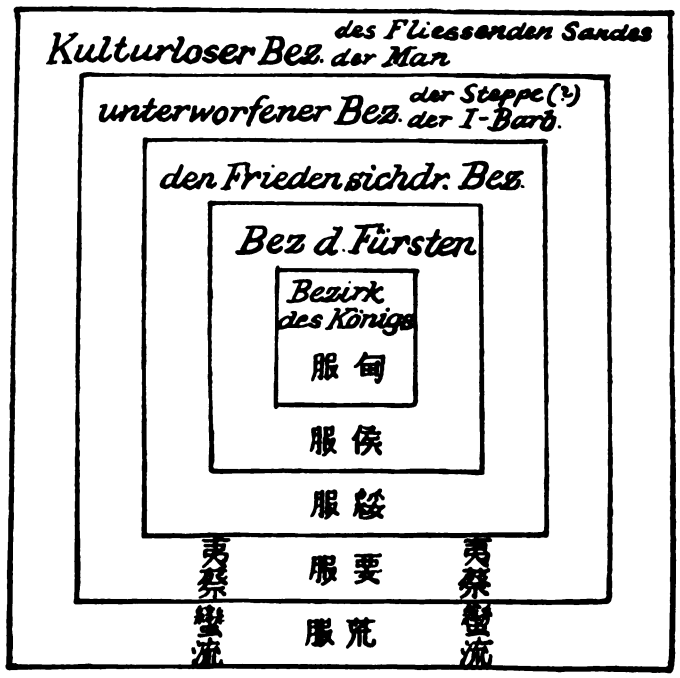


Abb. 2. Chineſiſches Idealbild der Erde um 1300 v. Chr. (?)

angehören; denn kurz darauf unter der Chou-Dynaſtie begegnet uns ſchon wieder ein Diagramm, das die Erde in vierfacher Vergrößerung bringt, weil hier das Quadrat nicht 5000 Li, ſondern 10 000 Li Seitenlänge beſitzt. Wir müſſen alſo bezüglich des älteren Diagramms weiter zurückgreifen, und zwar bis in die Zeit, wo die am Yangtſĕ wohnenden Man-Barbaren und die Sandwüſte der Gobi zum erſten Male in den Geſichtskreis der Chineſen traten; das war, ſoweit aus den Bambus-Annalen zu ſchließen iſt, unter der Regierung des Wu-ting.

[1]) Shu-ching, Ausg. J. Legge, Ch. Cl. III, S. 142 ff.; ſ. auch unten S. 103.

3. Die Wen-wang-Karte.

Wen-wang 文王, der Vater des ersten Herrschers der Chou-Dynastie, war einer der größten Staatsmänner Altchinas. Er sicherte nicht nur die Westgrenze des Reichs durch die Unterwerfung der Kun 昆, sondern sorgte auch in vorbildlicher Weise für die Verwaltung des Reichs und seiner Provinzen, so daß seine im Wei-Tal gelegene Fürstenresidenz Feng 豐 schließlich der Sitz der Reichsregierung wurde. Auch sorgte er für die geistige Bildung durch Errichtung der Insel-Akademie und des Wunderturms, einer astronomischen Station. Für einen so vielseitig schaffenden Organisator lag es darum nahe genug, auch eine Darstellung des gesamten Reiches und seiner Provinzen ins Leben zu rufen.

Daß in der Tat erst unter Wen-wang jene berühmte Reichsgeographie verfaßt ist, die bisher dem über tausend Jahre vorher lebenden Minister und Herrscher Yü zugeschrieben wird [1]), das wollen wir im folgenden mit einigen Worten darlegen.

Konfuzius hat im Yü-kung d. h. dem Tribut des Yü, drei verschieden alte Teile vereinigt:

1. Übertriebene Erzählungen über Entwässerungsarbeiten des Ministers Yü;
2. Eine Beschreibung
   a) der neun Provinzen,
   b) der Berge und Flüsse,
   c) der äußersten Grenzen des Reiches;
3. Ein Idealbild Chinas in Form eines Quadrats von 5000 Li Seitenlänge.

Bezüglich des dritten Teils haben wir oben hervorgehoben, daß dieser höchst wahrscheinlich aus dem Zeitalter des Shang-Königs Wu-ting (um 1300 v. Chr.) stammt. Was den ersten Teil betrifft, so gibt hier Konfuzius übertriebene Ansichten wieder, die vor ihm z. B. schon der Chou-König Mu 穆 in seiner Urkunde ausgesprochen hat (950 v. Chr.): „Yü brachte die Gewässer und die Erde in Ordnung und leitete die Benennung der Berge und Flüsse" [2]).

Dieser Gedanke beherrscht auch den ganzen zweiten Teil des Yü-kung, wie wenn Yü die einzelnen Provinzen geordnet, alle Berge entwässert und alle Flüsse reguliert habe. Im allgemeinen haben die Erklärer diese Darstellungsweise als dichterische Übertreibung hingestellt, jedenfalls gilt ihnen hier überall Yü als der Ordner des Reiches. Wesentlich anders faßt Ferdinand von Richthofen [3]) den Inhalt auf; zwar verlegt er das Yü-kung wie die meisten Erklärer in dasselbe hohe Zeitalter, aber von dem vorliegenden zweiten Teil stellt er bereits fest, daß dort die Person Yüs ganz auszuschalten sei; denn es handle sich in dieser ganzen Beschreibung nicht um Entwässerungsarbeiten, sondern um eine objektive Darstellung Chinas, es läge hier auch keine Fälschung aus späterer Zeit vor, sondern

[1]) Ch. Cl. III, Proleg. S. 55 ff., S. 93ff. Weitere Literatur in meinen „Westländern", S. 109 ff., 453. — [2]) Ch. Cl. III, S. 595. Vgl. die nahezu wörtliche Entlehnung in der Einleitung des Yü-kung, ebd. S. 92. — [3]) China, Bd. I, Berlin 1877, S. 277 ff.

das älteste glaubwürdige Dokument der geographischen Literatur. Das sind die bedeutsamsten Ergebnisse, die jemals in der Erklärung des Yü-kung erbracht worden sind [1]).

Trotzdem ist es der sinologischen Forschung nicht möglich geworden, auf diesen Ergebnissen weiter aufzubauen. Vielmehr fiel man zum Teil in den alten Fehler zurück, daß man wieder die Person Yüs einführte, wie es bereits die zahlreichen chinesischen Kommentatoren getan haben. Richthofen selbst hat mit Recht davor gewarnt, sich allzu sehr auf die einheimischen Erklärer zu verlassen; denn bei ihnen seien geographische Begriffe von sehr untergeordneter Art, da die Grübelei sie leicht auf Wege führe, die sich von dem gesunden Menschenverstand entfernten [2]).

Auch heute kann vor solchen Verirrungen nicht genug gewarnt werden. Es ist z. B. kein Fortschritt, daß sich neuerdings A. Wedemeyer [3]) in seiner Karte zur Geschichte der Kaiser Yao, Shun und Yü ganz der Führung der chinesischen Kommentatoren überläßt und dadurch in noch höherem Maße als Richthofen ein Riesenreich gewinnt, das sich im Norden bis über Peking hinaus, im Süden bis zu den Provinzen Fukien und Kwang-tung, im Westen bis nach Ostturkistan und Tibet erstrecken soll. Zwar können für diese Auffassung zahlreiche Angaben aus anderen chinesischen Quellen beigebracht werden; doch ist das hier völlig belanglos, weil diese selber auf den Kommentaren des Yü-kung basieren und, was das wesentlichste ist, mit ihnen erst dem großen Zeitalter der Han-Dynastie angehören (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.), in dem man ein gleich großes Reich der idealen Vorzeit zu konstruieren suchte.

Wenn wir uns von dem verwirrenden Einfluß der konfuzianischen Erklärungsweise freihalten wollen, dann müssen wir den betreffenden Text des Yü-kung allein aus sich selbst zu interpretieren suchen. Zunächst bestätigt es sich, daß wir es tatsächlich mit einer objektiven Beschreibung der neun Provinzen, der wichtigsten Berge und Flüsse zu tun haben, und daß die Person Yüs erst nachträglich, und zwar wohl am ehesten durch Konfuzius, hineingezogen ist [4]).

Über Richthofen hinausgehend, glauben wir weiter zu erkennen, daß der Urtext nicht direkt auf Beobachtungen, sondern auf graphischen Darstellungen beruht; denn wie wäre sonst eine so großzügige Beschreibung eines so ausgedehnten Reiches möglich geworden! Es werden uns also in Worte aufgelöste Karten dargeboten; und zwar sind es entsprechend der Einteilung des Textes sowohl Karten der einzelnen Provinzen wie auch eine Übersichtskarte, die jedoch nur die wichtigsten Berge und Flüsse und die Begrenzung des gesamten

[1]) Zwar sind F. v. Richthofen in philologischer Beziehung paar Fehler nachgewiesen (vgl. E. Chavannes, Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien Vol. I, Paris 1895, S. 135 Anm. 1, S. 140 Anm. 2, doch spielen sie in der vorliegenden Frage keine Rolle. — [2]) a. a. O. S. 286 Anm. 1. — [3]) Schauplätze und Vorgänge der chinesischen Geschichte gegen Ausgang des dritten und im zweiten Jahrtausend vor Christus; Asia major, Hirth Anniversary Volume, London 1922, S. 456 ff., mit einer Karte im Maßstab 1 : 4 587 000. Obgleich ich die Anlage dieser Untersuchung, soweit sie bisher der Öffentlichkeit vorliegt, als verfehlt betrachten muß, so sind hier doch in ausgezeichneter Weise chinesische Quellen verarbeitet, deren Ergebnisse sich in anderem Zusammenhange als sehr wertvoll erweisen können; s. auch unten S. 107. — [4]) Näheres in meinen „Westländern", S. 113 ff.

Reiches bringt; wenn wir dabei beachten, daß als Grenzen im Norden, Oſten und Süden das Meer, im Weſten der Fließende Sand angegeben werden, ſo verbirgt ſich dahinter zweifellos das altchineſiſche Erdquadrat (vgl. Abb. 3).

Nunmehr begreifen wir auch, weshalb Berge und Flüſſe nur innerhalb der Reichsgrenze dargeſtellt ſein können; beſonders klar tritt dies beim (Huang-) Ho 河 und (Yangtſe-) Chiang 江 zu tage, da im Text über ihren Oberlauf bis zum Eintritt in das Reich nichts geſagt wird. Anders ſteht es mit den beiden Flüſſen des Weſtens, dem Jo-ſhui 弱水 (Weichwaſſer) und Hei-ſhui 黑水 (Schwarzwaſſer). Von beiden kennt man nur ihren Oberlauf, da ihre Quellen innerhalb des Reiches liegen; doch kann diesmal der Verfaſſer mit ihrer Zeichnung nicht gleich an der Grenze abbrechen; darum führt er ihren Lauf weiter in die unbekannte Ferne hinaus, den Jo-ſhui in den Fließenden Sand, den Hei-ſhui in das hypothetiſche Südmeer. Was die Begrenzung durch das Oſtmeer betrifft, ſo läßt uns der Text im Zweifel, ob die Kartenvorlage die Halbinſelgeſtalt von Shantung gebracht hat [1]). Im großen und ganzen dürften die Grenzen in der Weiſe mit dem Kartenrand in Beziehung gebracht ſein, daß etwa in die Mitte der Berg Wai-fang 外方 in Honan zu liegen kommt, zumal er in anderen Quellen als der zentrale Hochgipfel 中嶽 bezeichnet wird [2]).

So lernen wir denn durch Vermittlung des Yü-kung eine alte chineſiſche Weltkarte kennen, die ihrerſeits aus Provinzkarten hervorgegangen ſein dürfte; dieſe wiederum ſcheinen auf beſonderen Landesaufnahmen zu beruhen, ſonſt wäre wohl niemals ein ſo einheitliches Geſamtwerk zuſtande gekommen. Die Provinzkarten dienten offenbar nur der Verwaltung. Dagegen ſcheint die Überſichtskarte mehr einen religiöſen Zweck erfüllt zu haben. Denn wenn als Inhalt faſt nur die bedeutendſten Berge und Flüſſe gebracht werden, ſo liegt dies ſicherlich in ihrer göttlichen Verehrung begründet, die ſie ſeit alters bei den Chineſen genießen. Die Karte war alſo gewiſſermaßen das Symbol, unter dem der Sohn des Himmels die Berge und Flüſſe anbetete, um der Menſchheit ein ungeſtörtes, glückliches Daſein zu gewährleiſten.

Wann iſt denn dieſe Weltkarte entſtanden, und wer war ihr Verfaſſer? Daß wir keinen Anlaß haben, ſie mit der Perſon Yüs in Verbindung zu bringen, iſt ſchon oben angedeutet worden. Die Frage iſt nur aus der Karte ſelbſt zu beantworten, indem wir die einzelnen Teile zu identifizieren ſuchen. Zahlreiche Berg- und Flußnamen haben ſich bis ins ſpätere Zeitalter, zum Teil bis in die Gegenwart erhalten, ſodaß die Lage der damit bezeichneten Örtlichkeiten ohne weiteres geſichert iſt. Anders ſteht es mit den Angaben, die ſich auf die Grenzgebiete des Reiches beziehen, weil dieſe ſpäter wieder verloren gegangen ſind; hier können die Identifizierungen der Chineſen oft nur unſicher ſein.

Höchſtens im Oſten und Nordoſten können wir an der bisherigen Grenzführung feſthalten. Im Süden dagegen zwingt uns das alte Kartenbild, die Reichsgrenze bis in die

[1]) Noch zweifelhafter iſt, ob dieſe quadratiſche Karte nach einem beſtimmten Maßſtab gezeichnet iſt; vielleicht hat der Verfaſſer an der Seitenlänge von 5000 Li, wie ſie das ältere Idealbild Chinas bringt (ſ. oben), feſtgehalten. — [2]) Vgl. Legge, Ch. Cl. III, S. 131. —

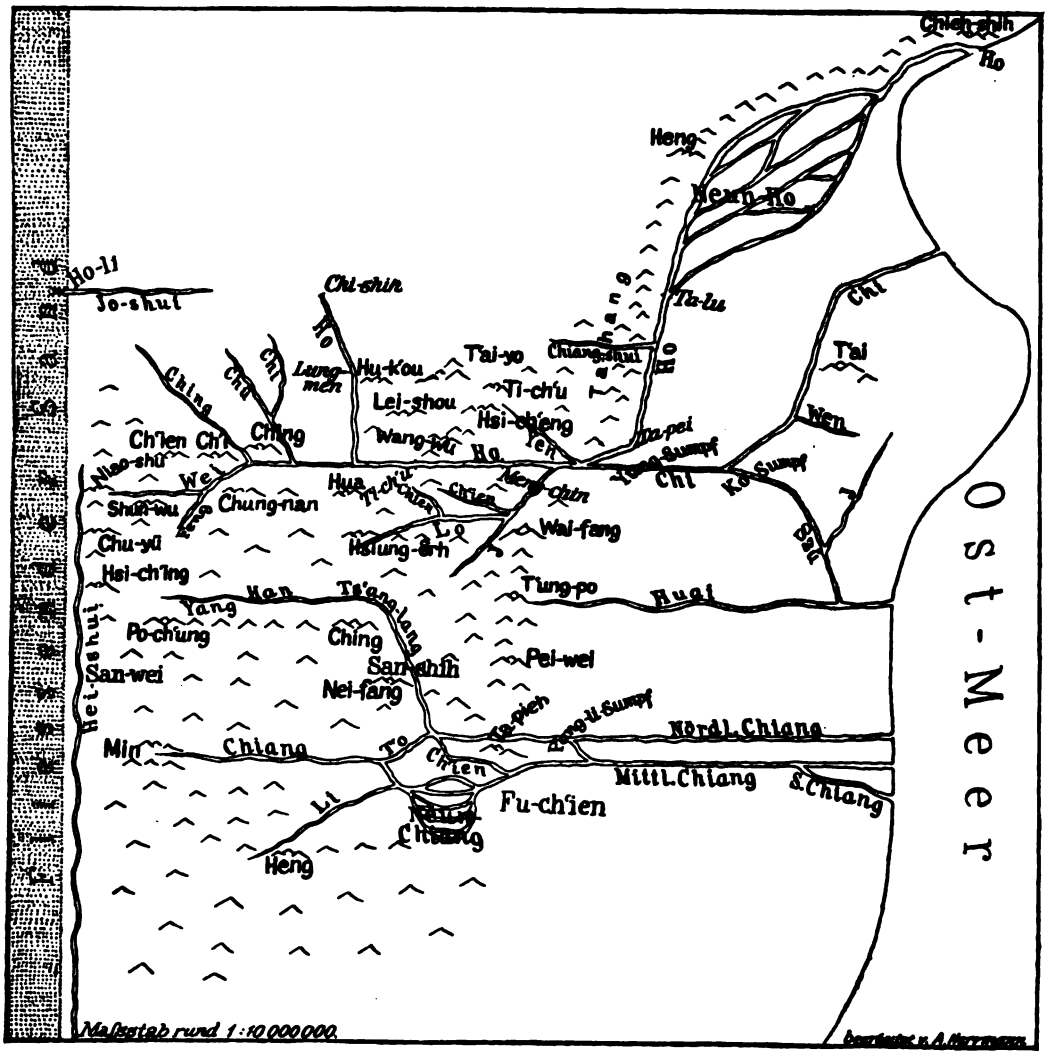


Abb. 5. Verſuch einer Rekonſtruktion der Wen-wang-Karte (um 1125 v. Chr.) nach der Beſchreibung der Berge und Flüſſe im Yü-kung.

Nähe des Yangtſĕ-Tal heranzurücken, während man ſie bisher 300—400 km ſüdlicher hinausgeſetzt hat; dabei ergibt ſich, daß der heilige Südberg, der Heng-ſhan 衡山, nicht der heutige Berg iſt, ſondern weſtlich vom Tung-t'ing-See zu ſuchen iſt; wahrſcheinlich iſt er mit dem Tſ'ung-ſhan 崇山 beim heutigen Yung-ting, dem Südberg eines vormaligen ſüdlichen Schutzbergſyſtems, identiſch [1]).

[1]) Über dieſes Schutzbergſyſtem, deſſen Mittelpunkt in Ching-chou-fu am Yangtſĕ zu ſuchen iſt, handelt

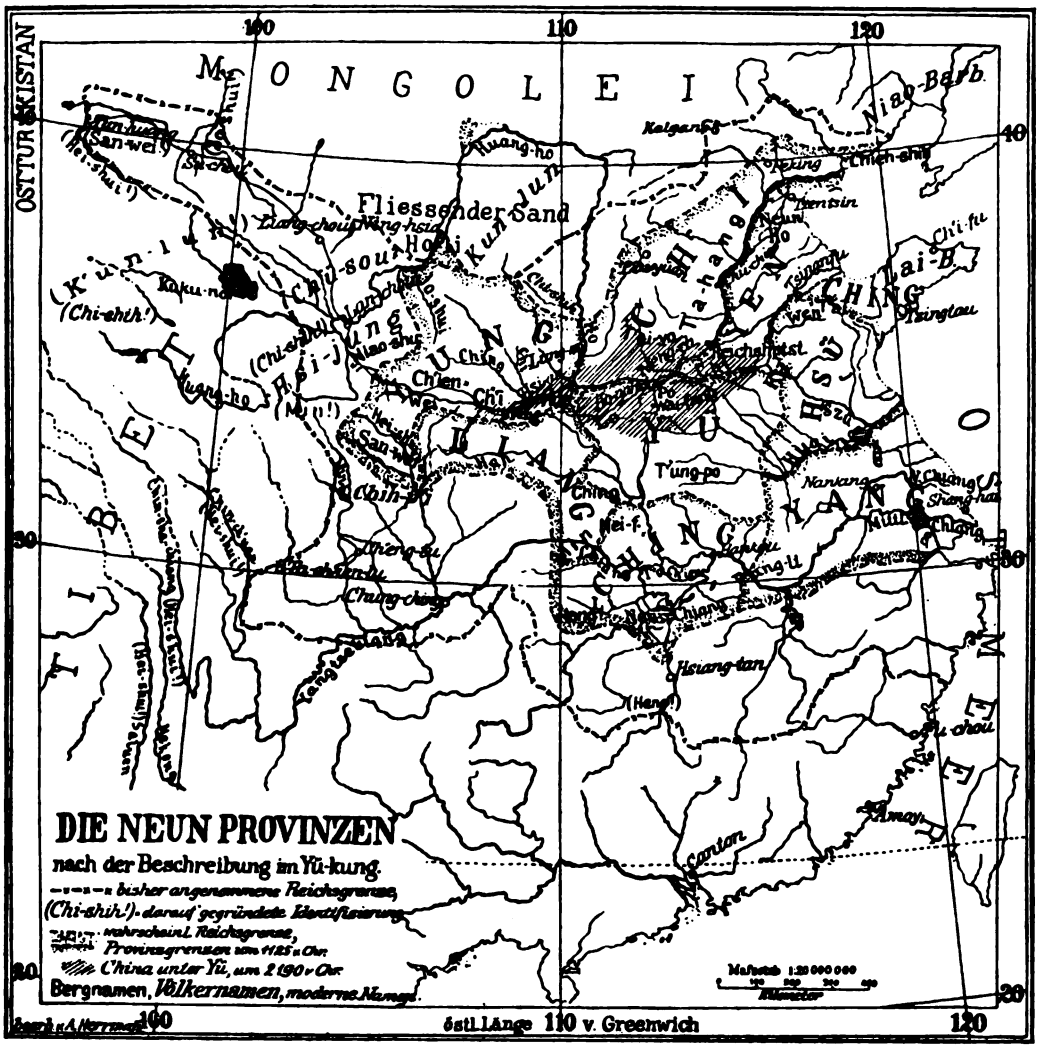


Abb. 4. China im Zeitalter Wen-wangs um 1125 v. Chr.

Am meiſten müſſen wir aber im Weſten und Nordweſten die Grenzen zurückverlegen. Während man ſie bisher über die heutigen Provinzen Kanſu und Sz'tſchwan hinausgeführt hat, ſodaß man die anwohnenden Barbarenvölker, wie z. B. die Kun-lun 昆侖, bereits in Tibet und Oſtturkiſtan ſuchte, läßt uns das alte Kartenbild keine andere Wahl,

Wedemeyer a. a. O. S. 512. In meinen „Weſtländern" S. 129 war mir die Bedeutung des Tſ'ung-ſhan noch entgangen, ſo daß ich den damit gleichzuſetzenden Heng-ſhan 120 km weiter öſtlich bei Ch'ang-ſê vermutet hatte.

als bereits im öſtlichen Kanſu anzuſetzen und der heutigen Südgrenze von Schenſi und der Weſtgrenze von Hupei zu folgen, ſodaß die geſamte Provinz Sz'tſchwan aus dem alten Reichsgebiet herausfällt; damit erhalten zugleich die benachbarten Barbarenvölker ihren Platz im weſtlichen Kanſu oder wie die Kun-lun im Ordosland. Gegenüber dieſer viel natürlicheren Grenzführung haben ſich die chineſiſchen Kommentatoren von der vorgefaßten Meinung verleiten laſſen, daß der im Yü-kung beſchriebene Idealſtaat im Weſten bis zu denſelben Barbarenländern hinausreichen müßte, die man erſt unter der Han-Dynaſtie kennen lernte. In dieſem Glauben wurden ſie durch zwei Angaben des Yü-kung unterſtützt, nach denen der Miniſter die beiden Hauptſtröme Huang-ho und Yangtſĕ von ihrem Quellgebiet an reguliert haben ſoll, ſodaß ihre Anfangspunkte, das Chi-ſhih 積石 und der Min-ſhan 岷山, ganz in dem Grenzgebiet Tibets ihren Platz erhielten.

Wie haltlos alle dieſe Vorausſetzungen ſind, haben wir bereits oben andeuten können. In Wahrheit liegen nämlich die Anfangspunkte der beiden Hauptſtröme erſt dort, wo dieſe in das alte Reichsgebiet eintreten; ſo iſt das Chi-ſhih der letzte Waſſerfall des Huang-ho oberhalb des Lung-men 龍門 (an der Grenze zwiſchen den heutigen Provinzen Schenſi und Schanſi), während der Min-ſhan das Gebirgsland oberhalb Ching-chou-fu und nördlich vom alten Heng-ſhan bezeichnet. Auch andere geographiſche Rückſichten ſpielen hier mit; z. B., daß der Huang-ho, auf dem, wie das Yü-kung ſagt, die Tributbringer vom Chi-ſhih ab herabfahren ſollen, erſt von jenem Waſſerfall an durchgehend ſchiffbar iſt, während ſein Oberlauf ſchon wegen des ungeheuren Umwegs, den man dann auf ſeinem Nordbogen durch fremdes Land machen müßte, ganz außer Frage kommt.

Wenn wir uns an dieſe geographiſchen Feſtſtellungen halten, dann ordnen ſich auch die anderen längs der Weſtgrenze eingetragenen Angaben zwanglos in das wirkliche Kartenbild ein. Das gilt beſonders von den beiden erwähnten Flüſſen Jo-ſhui und Hei-ſhui, die unſeren Erklärern bisher ſoviel Kopfzerbrechen bereitet haben, da man zu ihnen keinen wirklich paſſenden Fluß finden konnte[1]).

Im Jo-ſhui erkennen wir einen der Nebenflüſſe des Huang-ho wieder, die oberhalb des heutigen Ning-hſia an der Grenze des „Fließendes Sandes" einmünden [2]); daß derſelbe Fluß, der bei Ning-hſia ſelbſt vorbeifließt, nach einem nördlichen Umwege beim alten Chi-ſhih als Huang-ho in China eintritt, konnte der alte Geograph noch nicht wiſſen. Der Hei-ſhui wird zum heutigen Hei-ſhui-chiang und Chia-ling-chiang, der ſüdwärts

[1]) Für den Jo-ſhui hat man bisher gewöhnlich den Edſin-gol gehalten, der bei Kan-chou vorbei nördlich in die Gobi hinausfließt. Am willkürlichſten iſt man mit den Angaben über den Hei-ſhui vorgegangen. Da das Yü-kung den Hei-ſhui ſowohl für der Provinz Yung wie auch für die Provinz Liang als weſtlichen Grenzfluß bezeichnet, ſo hat man in der Annahme, daß Yung bis nach Oſtturkiſtan, Liang bis nach Oſttibet auszuſtrecken ſei, den für beide Provinzen gültigen Grenzfluß in zwei Teile zerriſſen und den einen Teil auf einen unbedeutenden Fluß bei Tun-huang übertragen, während man ſich über den anderen Teil nicht einigen konnte, ob er einer der Quellflüſſe des Yangtſĕ oder der Oberlauf des Salwen ſei. — [2]) Da der alte Geograph den Fließenden Sand nicht nordweſtlich, ſondern fälſchlich weſtlich von China angeſetzt hat, ſo iſt es erklärlich, daß er auch den Jo-ſhui in die entſprechende Richtung herumlegen mußte. —

in den Yangtſĕ mündet; wenn derſelbe Geograph ihn in das vermeintliche Südmeer hinausführt, ſo beruht dieſer Irrtum eben darin, daß er ja den Yangtſĕ erſt viel weiter unterhalb vom alten Min-ſhan an kennt.

Dadurch, daß wir gezwungen ſind, die Grenzen des alten Reiches viel enger zu ziehen, wird zugleich der Flächenraum faſt um ein Drittel verkleinert. Bisher hatte man dem Reich ein Areal von nahezu 3 Millionen qkm gegeben, jetzt ergibt ſich ein Wert von 2 125 000 qkm.

Von dieſen Ergebniſſen ausgehend, können wir nunmehr die Hauptfrage beantworten, wann und von wem die zugrunde liegende Weltkarte verfaßt worden iſt. Denn wenn wir ſie zu den hiſtoriſchen Quellen in Beziehung ſetzen — ich meine hier vor allem die Bambus-Annalen und das Shih-chi des Sſŭ-ma Ch'ien —, ſo paßt ſie nur in eine ganz beſtimmte Zeit hinein, nämlich in das Zeitalter des Wen-wang am Ende der Shang-Dynaſtie. Nur damals hatte China die Grenzen, die ihr jene Weltkarte zuſchreibt; nur damals lag die Reichshauptſtadt dort, wohin im Yü-kung die Wege der Tributbringer führen, nämlich am Ausfluß des Huang-ho in die Große Ebene. Ja, einige beſondere Merkmale, wie die Erwähnung des kleinen, bisher unbedeutenden Fluſſes Feng, beweiſen, daß kaum ein anderer Zeitpunkt in Frage kommt als das Jahr 1125 v. Chr., als Wen-wang eben an dieſem Fluß ſeine Fürſtenreſidenz hatte, um hier faſt gleichzeitig die Inſel-Akademie und den Wunderturm zu errichten.

Da die Weltkarte auf den für den amtlichen Gebrauch beſtimmten Provinzkarten beruht, ſo wird ſie wohl ebenſo wie dieſe im Miniſterium für die öffentlichen Arbeiten entſtanden ſein. Aber die Anregung und Förderung dieſes großzügigen Werks konnte nur von einem Mann ausgehen, der ſeine Zeitgenoſſen durch raſtloſe Arbeit und genialen Scharfblick überragte. Dieſe hohen Eigenſchaften beſaß niemand anders als der vielgeprieſene Wen-wang, der gerade damals als neunzigjähriger Greis auf der Höhe ſeines Schaffens ſtand. Darum glauben wir ein Recht zu haben, nach ſeinem Namen die Weltkarte zu bezeichnen.

Die überragende Stellung der Wen-wang-Karte kommt uns dann beſonders zum Bewußtſein, wenn wir von hier Umſchau halten über das geſamte chineſiſche Altertum bis auf Konfuzius. Bisher wußten wir nicht, was hiervon Geſchichte und was Legende iſt. Jetzt, wo wir die wahren geographiſchen Züge haben herſtellen können, gewinnen wir auch für die hiſtoriſchen Seiten das richtige Augenmaß. Dieſer neue Standpunkt macht es notwendig, manche kanoniſch gewordenen Anſichten als unhiſtoriſch zurückzuweiſen, während wir anderes, was man für apokryph gehalten hat, als wahr und echt anerkennen; denn ſo unheilvoll hat auf wiſſenſchaftlichem Gebiete der ſtrenge Konfuzianismus gewirkt, daß er Wahres unterdrückt oder verfälſcht hat.

Wie wir uns in Wahrheit die hiſtoriſche Entwicklung des älteſten Chinas vorzuſtellen haben, das iſt bereits S. 101 angedeutet worden. Hier ſei noch hinzugefügt, daß wir jetzt in der Lage ſind, alle regierenden Fürſten und Könige bis zur Begründung des Reiches durch Yü (2190 v. Chr.) nacheinander aufzuführen und chronologiſch zu beſtimmen, wobei

uns auch die neueſten archäologiſchen Funde treffliche Dienſte leiſten [1]). Vor allem aber liefert uns die Karte des Wen-wang den erſten Beweis, daß nicht etwa der Beginn der Hſia-Dynaſtie, ſondern erſt tauſend Jahre ſpäter der Ausgang der Shang-Dynaſtie einen Höhepunkt in der älteſten Kultur Chinas darſtellt.

4. Weltkarten aus dem Zeitalter der Chou-Dynaſtie.

Schon aus dem Inhalt der Wen-wang-Karte haben wir ſchließen können, daß die zugrunde liegenden Einzelkarten von beſonderen Beamten hergeſtellt ſein dürften. Dieſe Erſcheinung wird uns ausdrücklich aus dem Beginn der Chou-Dynaſtie beſtätigt. Denn in den amtlichen Werken, die auf den großen Organiſator Chou-kung, einen Enkel des Wen-wang zurückgeführt werden, heißt es wörtlich, Beamte, genannt Ta-ſſŭ-t'u 大司徒, ſeien beauftragt, Landkarten von den Gebieten herzuſtellen [2]), während andere, die ſogenannten Chih-fang-ſhih 職方氏, die Karten der einzelnen Gebiete zu kontrollieren und feſtzuſtellen hätten [3]). Es lag nahe genug, dieſe Einzelkarten wieder zu einer Geſamtkarte zu vereinigen, die auch über die Reichsgrenzen hinaus bis zu den vier Meeren reichte.

Einige verſtreute Angaben machen es wahrſcheinlich, daß dieſe amtliche Chou-Karte in gewiſſen Dingen über die Karte des Wen-wang hinausging. Denn wenn ſeit dem Tode des Wen-wang noch ferner wohnende Barbarenvölker in den chineſiſchen Geſichtskreis traten, ſo folgt daraus, daß auch die Weltkarte nach außen hin wachſen mußte. Dazu kommt noch folgender Umſtand. Während uns im Yü-kung als Idealbild ein Erdquadrat mit 5000 Li Seitenlänge entgegentritt, iſt es in den Büchern der Chou-Dynaſtie ein viermal ſo großes Erdquadrat; davon werden 7 000 Li dem Reiche ſelbſt, 3 000 Li den freien Barbaren und der kulturloſen Randzone zugeſchrieben [4]). Falls dieſe neuen Zahlenwerte gleichzeitig in der Weltkarte verwertet ſind, dann würden wir in der Tat ein Erdbild von bedeutend größeren Dimenſionen erhalten. Aber auch wenn wir dieſen beſonderen Fall nicht annehmen wollten, einen größeren Umfang hat die neue Weltkarte ſicherlich gehabt als die Karte des Wen-wang, wodurch übrigens unſere obigen Darlegungen über den alten Grenzverlauf von neuem geſtützt werden.

Denn vor allem ſeit dem König Ch'eng 成 (1104—1067 v. Chr.) treten noch fernere Tributvölker in den Geſichtskreis der Chineſen: im Nordoſten die Su-ſhen 肅愼 (1096 v. Chr.), im Süden die Yüeh-ch'ang 越裳 (1095 v. Chr.) [5]), im Weſten unter anderm die Ta-hſia 大夏 (1080 v. Chr.) [6]). Seit dem König Mu erſcheint im äußerſten Weſten auch der Name Hſi-wang-mu 西王母, der urſprünglich wohl einen Häuptling in der heutigen Weſtprovinz Kan-ſu bezeichnet, ſpäter aber zur „Königin-Mutter des Weſtens"

[1]) Genauere Nachweiſe in meinen „Weſtländern", S. 147 ff. — [2]) Chou-li, IX, S. 1; vgl. Ed. Biot. Le Tcheou-li ou Rite des Tcheou, I, S. 192. — [3]) Chou-li, XXXIII, S. 1. Chou-shu, VIII, S. 7. — — [4]) Vgl. Chou-li, XXIX. XXXIII; Chou-shu, VIII, 8. — [5]) Vgl. die Bambus-Annalen bei Legge, Ch. Cl., Proleg. S. 146. — [6]) Vgl. Chou-shu, VII, S. 8 f.

umgedeutet und mit zunehmender Erdkenntnis immer weiter nach Weſten hinausgeſchoben wird [1]).

Als die Organiſation der Chou-Dynaſtie verfiel und chineſiſche Literaten die erſten Träger der höheren Bildung wurden, verlor die Karte ihren alten amtlichen Charakter; aber je populärer ſie umgeſtaltet wurde, deſto ungenauer und phantaſtiſcher wurde ſie; damit mußte die ehemals ſo klargeformte Weltkarte allmählich zu einem unklaren Zerrbild herabſinken.

Von dieſen letzten Mängeln iſt noch jene Weltkarte bewahrt geblieben, die ſich hinter den geographiſchen Erläuterungen des Erh-ya 爾雅, eines Lexikons aus der konfuzianiſchen Zeit, verbirgt [2]). Hier werden als die Pole, d. h. wohl als die äußerſten Punkte des Reichsgebiets, genannt: im Oſten der T'ai-ſhan 泰, im Weſten das Fürſtentum Pin 分 (Urſitz der Chou nördlich vom Wei-Tal), im Süden Pu-yen 濮鉛 (nördlich vom Tung-t'ing-See), im Norden Chu-li 祝栗 [3]). Darüber hinaus liegt eine Steppenzone, die durch folgende Namen bezeichnet wird: Chih-chu 枳氏竹 (im Norden) [4]), Pei-hu 北戶 (im Süden) [5]), Hſi-wang-mu und die Gegend des Sonnenuntergangs 日下 (im Weſten) [6]). An den vier Meeren endlich erſcheinen die Namen der alten Barbarenvölker, wie der neun Jen 夷 (im Oſten), der acht Ti 氐 (im Norden), der ſieben Jung 戎 (im Weſten) und der ſechs Man (im Süden).

Durch alle dieſe Angaben wird uns alſo gewiſſermaßen der Rahmen einer Weltkarte angedeutet. Die äußerſten Punkte des dort dargeſtellten Reiches ſind nahezu dieſelben wie auf der Karte des Wen-wang, dagegen reichen die Grenzen der Oikumene, wie die neuen Namen Hſi-wang-mu und Pei-hu beweiſen, weiter hinaus. Die ſchematiſche Anſetzung der Barbarenvölker bis an die vier Meere iſt wohl nur alte Tradition.

Vielleicht die wunderlichſte aller chineſiſchen Geographien iſt das Shan-hai-ching 山海經, der Klaſſiker der Berge und Meere, über deſſen Entſtehung beſonders wegen ſeines phantaſtiſchen Inhalts die verſchiedenſten Anſichten aufgeſtellt ſind [7]). Soviel hat man bisher erkannt, daß das Werk aus zwei ſelbſtändigen Teilen beſteht und früheſtens im 4. bis 3. vorchriſtlichen Jahrhundert verfaßt iſt. Wenn wir die unzähligen Angaben über Berge, Flüſſe und fremde Völker von ihrem legendenhaften Beiwerk freimachen, dann kommen wir etwa zu folgenden neuen Ergebniſſen.

Die erſten fünf Bücher, die nach ihrem Inhalt urſprünglich Shan-ching, Klaſſiker der Berge, betitelt ſein mögen, beruhen ganz oder zum überwiegenden Teil auf einer Weltkarte, die dem Zeitalter der Chou-Dynaſtie angehört. Soweit es ſich um das Gebiet des chineſiſchen Reichs handelt, ſcheint die Karte zuverläſſig zu ſein. Was aber darüber hinaus bis zu den vier Meeren an Bergen und Flüſſen eingezeichnet iſt, macht mehr den Eindruck von phan-

[1]) Die nähere Begründung bringt der Abſchnitt: Hſi-wang-mu in der Geſchichte, Sage und Kartographie; Weſtländer, S. 178—188. — [2]) Erh-ya, IX (Ausg. 1882). — [3]) Sonſt nicht nachweisbare Örtlichkeit. — [4]) Sonſt nicht nachweisbare Örtlichkeit. — [5]) „Die nördlichen Pforten" in den tropiſchen Ländern, wo an gewiſſen Tagen die Sonne im Norden ſteht, ſo daß die Türen nach dieſer Seite gerichtet ſind. — [6]) Im Oſten haben wir uns wahrſcheinlich das Chineſiſche Meer zu denken. — [7]) Weſtländer, S. 173 ff.

tastischen Vorstellungen. Hier ist z. B. sehr bemerkenswert, daß die Kun-lun nicht mehr wie in der Karte des Wen-wang als Volk, sondern als ein Berg erscheinen, was übrigens schon im Erh-ya behauptet wird; und zwar wird dieses Quellgebiet des Huang-ho nicht als das spätere Hochgebirge aufgefaßt, sondern nur als eine Erhebung (ch'iu 丘), die nördlich vom Wei-Tal, also etwa im heutigen Ordosland liegen soll; daraus folgt, daß damals der ganze Oberlauf des Huang-ho von seiner Quelle bis zum Ordosland immer noch unbekannt gewesen ist.

Der zweite Teil des Shan-hai-ching, der die Bücher VI—XVIII umfaßt, geht jedesmal von den vier Meeren aus und wird daher wohl ursprünglich Hai-ching, Klassiker der Meere, geheißen haben. Er beschäftigt sich nicht bloß mit den alten Barbarenvölkern, die innerhalb der vier Meere in dem altbekannten Erdquadrat wohnen, sondern erzählt auch von neuen Fabelvölkern, die jenseits der vier Meere in einer bisher unbekannten Welt von unbegrenzter Ausdehnung ihren Platz erhalten. Hier liegen anscheinend Erzählungen über Wundervölker zugrunde, welche schon in der hellenistischen Sagenwelt vorkommen und nunmehr auch in China Eingang gefunden haben [1]). Gewisse Völkernamen lassen darauf schließen, daß diese Karte, die über das altchinesische Weltbild in eine neue Welt hinübergreift, erst zu Beginn der Han-Dynastie (um 220 v. Chr.) entstanden ist.

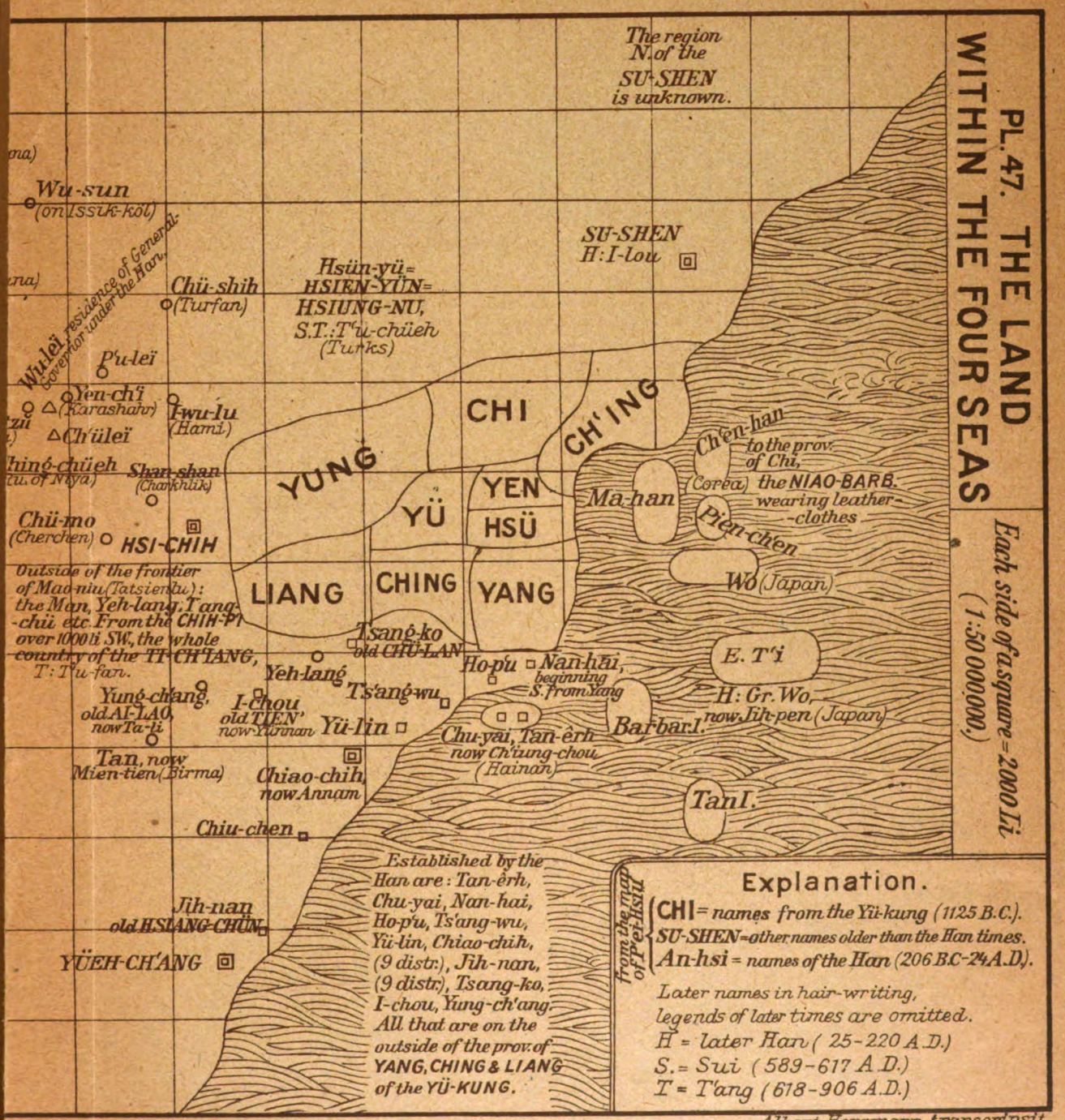
V. Die Karte der Ch'in-Dynastie.

Als die Ch'in-Dynastie (255—220 v. Chr.) aus den Trümmern des Hauses Chou und der Feudalstaaten einen neuen Einheitsstaat schuf, da wurde die darstellende Geographie vor ganz neue Aufgaben gestellt. An Stelle der alten Provinz- und Bezirkskarten mußten Karten mit einer neuen Bezirkseinteilung treten. So entstand ein neues Werk, von dem uns jedoch nur der Titel überliefert ist: Ch'in-ti-t'u-shu 秦地圖書, d. h. Karten und Text über das Reichsgebiet der Ch'in.

Die auf Holzplatten gezeichneten Einzelkarten existierten noch am Ende des 1. nachchristlichen Jahrhunderts, 150 Jahre später galten sie aber schon als verschollen. Daß die Einzelkarten schließlich zu einer Gesamtkarte vereinigt worden sind, darauf deuten gewisse Redewendungen hin, die dem Kaiser Shih-huang oder einem seiner Minister in den Mund gelegt werden [2]). Hieraus ergeben sich folgende Grenzpunkte des Gesamtreiches: im Osten das Meer und Ch'ao-hsien 朝鮮 (P'hjông-jang in Korea), im Westen Lin-t'ao 臨晉 (Min in Kansu) und Ch'iang-chung 羌中 (südwestlich von Min), im Süden Pei-hu [3]), im Norden der Huang-ho nördlich vom Ordosland, der Yin-shan 陰 [4]) und Liao-tung.

Über diese Grenzpunkte hinaus führt uns sogar eine Angabe in der berühmten Steininschrift vom T'ai-shan, wo der Kaiser folgendes verkünden läßt [5]): „Alles, was in den

[1]) Vgl. B. Laufer, Ethnographische Sagen der Chinesen; Festschrift für Kuhn, München 1916, S. 199—210. — [2]) Chavannes, Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien, II, S. 135 ff. — [3]) s. oben S. 111, Anm. 5. — [4]) Das Gebirge bei der Stadt Kukukhoto. — [5]) Mém. hist., II, S. 148.



Albert Herrmann transcripsit

vier Richtungen zuſammengefaßt iſt, iſt das Land des Alleinherrſchers; im Weſten hat er den Fließenden Sand überſchritten, im Süden iſt er bis zum äußerſten Punkt von Pei-hu gekommen, im Oſten beherrſcht er das Oſtmeer, im Norden iſt er über Ta-hſia [1]) hinausgelangt".

Hier treten uns von neuem die Namen der älteren chineſiſchen Weltkarte entgegen, und ſie können daher wiederum nur aus einer entſprechenden Karte entnommen ſein.

Einen wichtigen Fortſchritt muß die Karte der Ch'in-Dynaſtie gebracht haben. Während man früher den Huang-ho nur bis zum Ordosland hinauf kannte, lernte man infolge der Kämpfe mit den Hunnen ſeinen Oberlauf kennen. Dieſem Umſtand muß auch die neue Karte Rechnung getragen und dementſprechend zugleich das Quellgebiet des Huang-ho, den K'un-lun (Kun-lun), hinaufgerückt haben; damit war aus dem urſprünglichen Völkernamen endgültig ein Gebirgsname geworden. Nun iſt es auch verſtändlich, weshalb 150 Jahre ſpäter der Han-Kaiſer Wu, als ihm Chang Ch'ien 張騫 von der gemeinſamen Quelle des Tarim und des Huang-ho berichtete, aus alten „Karten und Texten" feſtgeſtellt haben wollte, daß das Quellgebirge des Huang-ho der K'un-lun ſei [2]).

Wie ſehr die Karte der Ch'in-Dynaſtie den Begriff einer Weltkarte verdient, das ergibt ſich ſchließlich daraus, daß ſie gewiſſermaßen eine Nachbildung erfuhr in jenem Wunderwerk, das dem toten Kaiſer Shih-huang ins Grab gegeben wurde. Dieſes Werk, ein Symbol ſeiner Herrſchaft, ſtellte unterhalb des Himmelsgewölbes das von den vier Meeren umgebene Erdquadrat dar, auf dem reliefartig Berge und Flüſſe aufgetragen waren [3]).

VI. Die Karte der Han-Dynaſtie.

Als beim Sturz der Ch'in-Dynaſtie ihre Reſidenz geplündert wurde (207 v. Chr.), gelang es, mit verſchiedenen anderen Urkunden auch die einzelnen Teile der Ch'in-Karte zu retten. Sie erſchien bald verbeſſert und erweitert unter dem Namen Yü-ti-t'u [4]). Da die damals regierende Han-Dynaſtie (206 v.—220 n. Chr.) ein trefflich ausgebildetes Beamtentum beſaß, ſo dürfen wir annehmen, daß die im Miniſterium für öffentliche Arbeiten bearbeitete Reichskarte eine gute kartographiſche Leiſtung war. Ihre techniſche Herſtellung wurde jetzt auch dadurch erleichtert, daß ſie nicht mehr auf Holzplatten, ſondern auf Seide und ſeit Beginn des 2. nachchriſtlichen Jahrhunderts ſchon auf Papier gezeichnet werden konnte.

Wie der Inhalt dieſer auf einzelne Blätter oder Rollen verteilten Reichskarte beſchaffen war, darüber belehrt uns beſonders ein geographiſches Werk dieſes Zeitalters, nämlich das Shui-ching-chu 水經註, d. h. das Buch der Gewäſſer und ſein Kommentar. Wenn es auch erſt ſpäter redigiert iſt, ſo beſchreibt es doch in Wirklichkeit Verhältniſſe, wie ſie unter der ſpäteren Han-Dynaſtie beſtanden haben [5]). Da es nicht nur alle größeren und kleineren

[1]) ſ. oben S. 110. — [2]) Vgl. F. Hirth, The Story of Chang K'ien, China's Pioneer in Western Asia; Journ. of the American Oriental Society, XXXVII, 1917, S. 107. — [3]) Mém. hist., II, S. 194 f. — [4]) ſ. oben S. 112. — [5]) Vgl. meine Weſtländer, S. 201 ff., 239 f.

Flüsse nach Quelle, Laufrichtung und Mündung, sondern auch anliegende Berge, Bezirke und Ortschaften beschreibt, so ist es klar, daß die Grundlage hierzu eine physikalisch-politische Reichskarte gebildet haben muß, die alle diese Angaben enthielt.

Bemerkenswert ist, daß die hinter dem Shui-ching-chu verborgene Karte wieder Angaben aus einer gleichzeitigen Yü-kung-Karte bringt, und zwar mit den verhängnisvollen Übertreibungen, wie wir sie oben S. 105 ff. haben kennzeichnen können; so sind K'un-lun und Chi-shih bis zur Quelle des Huang-ho hinaufgeschoben, während der Hei-shui (Schwarzwasser) wieder auf den Fluß von Tun-huang übertragen ist. Ferner kehren auf derselben Reichskarte Angaben aus dem Zeitalter der Chou wieder; so wird Ta-hsia zu einem westlichen Grenzbezirk an einem rechten Nebenfluß des Huang-ho, noch weiter westlich am Hsi-hai (Kuku-nor) erscheinen das „Steinerne Haus" und der „Steintopf" des Hsi-wang-mu.

Die Reichskarte selbst reicht kaum über die Grenzen Chinas hinaus; über die Weltkarte dieser Zeit besitzen wir nur folgende direkte Angabe [1]):

„Himmel und Erde messen von Osten und Westen 28 000 Li, von Süden nach Norden 26 000 Li".

Wenn wir damit vergleichen, daß man früher höchstens 10 000 Li für die Seitenlänge des Erdquadrats angegeben hat, so sehen wir, daß sich das chinesische Erdbild mit einem Male um mehr als das Siebenfache vergrößert haben muß (von 188 Millionen Li auf 728 Millionen Li im Quadrat). Der Grund hierfür ist die Entdeckung weiter Landmassen gewesen, so daß man die Begrenzung der Erde durch die Meere um mehrere tausend Meilen hinausrücken mußte. Im Norden entdeckte man ein großes Reich der Hunnen bis über den Orkhon-Fluß hinaus, im Osten einige der japanischen Inseln, im Süden die Länder Hinterindiens, vor allem aber im Westen das große Verkehrsgebiet von Osturkistan bis zum Persischen Golf.

Gerade diese letzten Entdeckungen machen, wenn wir die einzelnen Maßangaben der chinesischen Topographen zugrunde legen, bereits 16 000 Li aus, eine Länge, die die west-östliche Ausdehnung Chinas fast um das Doppelte übertrifft. Setzen wir dann für die Entdeckungen im Osten 3 000 Li an, so ist es kein Wunder, wenn oben als Gesamtlänge 28 000 Li überliefert sind.

Da der größte Teil des Länderzuwachses auf den Westen entfällt, so erfährt dadurch die Weltkarte auch sonst eine gewisse Umgestaltung. Der Schwerpunkt liegt jetzt nicht mehr in China selbst, sondern rückt westlich über seine Grenze hinaus in das Gebiet der neu erschlossenen Westländer. Der Mittelpunkt der Karte ist nicht mehr die kaiserliche Residenz oder ein heiliger Berg in Mittelchina, sondern jenes Nephritgebirge 玉山, aus dem Chang Ch'ien sowohl den Huang-ho wie auch den Tarim und den Oxus strömen läßt. Durch den Kaiser Wu erhält es, wie schon S. 113 angedeutet ist, den älteren Namen K'unlun.

[1]) Ebda., S. 174, 214. —

Dieſe Verſchiebung des Erdbildes hat auf die Weltanſchauung der Chineſen ſicherlich ſtark eingewirkt. Man mußte notgedrungen mit Anſichten der alten Tradition brechen, wenn man ſich den neuen Entdeckungen anpaſſen wollte. Der K'unlun als Mittelpunkt der Welt wurde von Legenden und Mythen umgeben. So entſtand denn auch die Sage, daß vormals der Chou-König Mu auf ſeiner Reiſe zu Hſi-wang-mu den K'unlun beſtiegen habe, um auf ſeinem Gipfel dem älteſten und höchſten Kaiſer Huang-ti ein Opfer darzubringen. Auf derartige phantaſtiſche Vorſtellungen konnte nur ein Chineſe kommen, der eine Weltkarte wie die eben beſchriebene vor Augen hatte.

VII. Die Karte des P'ei Hſiu.

Als nach dem Sturz der Han-Dynaſtie und dem inneren Verfall des Reiches die Chin (Tſin)-Dynaſtie emporkam, erhielt China durch den Miniſter P'ei Hſiu 裴秀 (224—271 n. Chr.) eine neue Weltkarte [1]). Die älteren Karten überragt ſie darin, daß ſie mehr auf wiſſenſchaftlichen Grundſätzen aufgebaut iſt, worüber ſich der Verfaſſer im Vorwort beſonders ausſpricht. Dort wird die Forderung aufgeſtellt, daß eine jede Karte mit genauer Orientierung in gleichen Li-Abſtänden zu quadrieren iſt, wobei die wahren Diſtanzen nicht direkt aus den Entfernungsangaben, ſondern unter ſteter Berückſichtigung der Wegekrümmungen und der Art des Geländes zu gewinnen ſind.

Die Weltkarte, in der P'ei Hſiu ſeine methodiſchen Grundſätze anwendet, iſt das Yü-kung-ti-yü-t'u, d. h. Karte des Reichs und der Grenzländer nach dem Yü-kung. Es iſt alſo eine Darſtellung, welche die Namen und die Provinzenteilung nach dem Yü-kung bringt, jedoch mit den ſpäteren Ergänzungen bis auf ſein Zeitalter. Da aber unter der Chin-Dynaſtie keine nennenswerten geographiſchen Entdeckungen gemacht worden ſind, ſo werden die neueſten Angaben dem Zeitalter der Han-Dynaſtie angehören, aus dem ſicherlich auch Karten vorgelegen haben.

Daß der Karteninhalt ſehr reichhaltig geweſen ſein muß, geht aus ſpäteren Mitteilungen hervor. Es heißt nämlich, das geſamte Werk habe 18 Blätter umfaßt. Sondern wir die beiden erſten Blätter für Vorwort und Überſicht aus, ſo bleiben 4×4 Blätter zur Darſtellung des Erdquadrats. Noch wichtiger iſt der Zuſatz, die Karte habe den Maßſtab von 2 Zoll = 1000 Li gehabt; dieſes Verhältnis bedeutet nichts anderes als 1 : 5 000 000 [2]), d. h. bei dieſem Maßſtabe wäre der auf das eigentliche China entfallende Teil der Karte nahezu 75 cm lang und breit.

Wir wüßten nichts mehr von dieſer bedeutſamen Weltkarte, wenn ſich nicht eine Nachbildung von ihr bis auf den heutigen Tag erhalten hätte. Sie ſtellt das letzte Blatt in dem

[1]) Chin-shu, XXXV, 2 f. Vgl. auch Chavannes, Bull. de l'Ecole française d'Extrême-Orient, III, S. 241 ff. — [2]) Hierbei iſt vorausgeſetzt, daß 1 Zoll = 0,04 m und 1 Li = 400 m iſt, ſodaß ein Zoll den zehntauſendſten Teil eines Li bildet. Mit dem obigen Maßſtabe vergleiche man den Maßſtab Chinas in unſeren bekannteſten Atlanten, 1 : 7 500 000 in Stielers Handatlas, 1 : 10 000 000 in Andrees und Debes' Handatlas.

hiſtoriſchen Atlas dar, den der gelehrte Hu Wei 胡渭 ſeiner Yü-kung-Ausgabe von 1701 beigegeben hat [1]). Da ſie in der Sinologie bisher noch keine Beachtung gefunden hat, verdient ſie es, hier reproduziert und näher gewürdigt zu werden.

Der Titel der Karte des Hu Wei lautet: Ssŭ-hai t'u, d. h. Karte (des Landes innerhalb) der vier Meere. Darunter iſt angegeben, daß jede Seite eines Quadrats 2 000 Li entſprechen ſoll. Da die Karte in Abſtänden von 1,6 cm quadriert iſt, ſo erhalten wir folgenden Maßſtab [2]):

$$\frac{\text{Bild}}{\text{Natur}} = \frac{1{,}6\ \text{cm}}{2\,000\ \text{Li}} = \frac{0{,}4\ \text{Zoll}}{20\,000\,000\ \text{Zoll}} = \frac{1}{50\,000\,000}.$$

In dieſem Maßſtab umfaßt die Karte, die an ſich 25 cm lang und 18 cm hoch iſt, 30 000 Li von Weſten nach Oſten und 24 000 Li von Norden nach Süden. Darin unterſcheidet ſie ſich alſo kaum von der Karte der Han-Dynaſtie, auf der die Erde 28 000 Li lang und 26 000 Li breit iſt. Sie ſteht ihr näher als etwa der berühmten Erdkarte des Chia Tan 賈耽 (801 n. Chr.), von der als entſprechende Werte 24 000 Li und 33 000 Li angegeben werden.

Was den Karteninhalt betrifft, ſo fällt zunächſt auf, daß nahezu ein Viertel des Erdvierecks von Waſſer eingenommen wird. Es iſt das Oſtmeer der Chineſen, während die drei anderen Meere am oberen, linken und unteren Kartenrand anzunehmen ſind. Die Darſtellung der Landmaße zeigt, daß wir es gewiſſermaßen mit einer politiſchen Überſichtskarte zu tun haben. Fortgelaſſen ſind alle Berge und Flüſſe, eingezeichnet nur die Grenzen zwiſchen Waſſer und Land, die Grenzen Altchinas und ſeiner Provinzen, während die Hauptſitze der Barbarenvölker durch kleine Quadrate oder Kreiſe angedeutet ſind.

Von beſonderer Bedeutung iſt, daß die Grundlage zu dieſer politiſchen Karte die uralten Angaben des Yü-kung bieten. Hieran erinnert die Einzeichnung der neun Provinzen und der wichtigſten Tributvölker, wie der Ch'ü-ſou, Kun-lun und Hſi-chih im Weſten und der Miao-Barbaren im Oſten. Überall treten uns die Übertreibungen der Kommentare zum Yü-kung entgegen; ſo hat der Zeichner die neun Provinzen im Oſten bis nach Korea, im Weſten bis nach Tibet und Oſtturkeſtan auseinandergezogen und infolgedeſſen die weſtlichen Tributvölker bis nach Tibet, die Ch'ü-ſou ſogar bis nach Weſtturkiſtan hinausgeſchoben.

Dieſes angebliche Areal des Yü-kung iſt durch Angaben aus den Zeiten der Dynaſtien Shang, Chou, Ch'in und Han ergänzt und erweitert worden. Die Ti-Ch'iang kennen wir bereits aus der Regierungszeit des Shang-Königs Wu-ting (um 1300 v. Chr.) als abhängige Völker des Weſtens. An die Machtperiode des zweiten Chou-Königs Ch'eng erinnern die Namen der Tribut bringenden Su-ſhen im Nordoſten (1096 v. Chr.), der Yüeh-ch'ang im Süden (1095 v. Chr.) und der Ta-hſia im Weſten (1080 v. Chr.) [3]).

[1]) Yü-kung-chui-chih, d. h. Studien über das Yükung, enthalten im Huang-ch'ing-ching-chieh, XXVII, S. 53 b. 54 a. Die unſerm Text beigegebene Reproduktion bringt die Erläuterungen in engliſcher Sprache, weil ſie, wie eingangs bemerkt, aus Sven Hedins „Southern Tibet", VIII, Pl. VI A, entnommen iſt. — [2]) Über das Verhältnis zwiſchen cm, chineſiſchem Zoll und Li ſ. oben S. 115, Anm. 2. — [3]) ſ. oben S. 110; das alte Land der Ta-hsia wird hier nach dem Vorbilde von Chang Ch'ien (126 v. Chr.) und der

Aus dem 9. bis 2. Jahrhundert v. Chr. werden uns als Nordvölker die Hſien-yün (bei T'ai-yüan-fu) und Hſiung-nu (Hunnen der Mongolei) genannt, die überdies unter dem Namen Hſün-yü zuſammengefaßt werden. Die Anſichten des konfuzianiſchen Zeitalters über die Erde und die vier Meere bringt das oben links beigefügte Zitat aus dem Erh-ya wieder.

Am zahlreichſten ſind die Angaben aus den Annalen der älteren Han-Dynaſtie (206 v.—24 n. Chr.). So geben die Inſeln im Oſtmeere die damaligen Kenntniſſe über Korea, Japan, Formoſa und Hai-nan wieder; die Namen, die ſüdlich und ſüdweſtlich von den neun Provinzen bis nach Jih-nan eingetragen ſind, beziehen ſich auf die neu eingerichteten Bezirke bis nach Annam. Was die Barbarenvölker weſtlich von der Provinz Liang betrifft (die Man, die Yeh-lang, die P'an-mu und die T'ang-chü), ſo kennen wir ſie größtenteils erſt aus der Han-Zeit; ſie gehören in die Gegenden von Ta-ch'ien-lu an der tibetiſchen Grenze.

Nirgends aber nehmen die Angaben aus den Han-Annalen einen ſo breiten Raum ein wie innerhalb der Weſtländer; alle weſentlichen Orts- oder Ländernamen finden wir auf der Karte wieder. Sie erſtrecken ſich von Shan-ſhan (am Lop-nor) im Oſten bis nach K'ang-chü (Taſchkänd-Sogdiana), An-hſi (*Arſak = Parthien) und Chi-pin (Kophen = Gandhära) im Weſten. Beſonders bemerkenswert iſt, wie die Lage von Yü-t'ien (Khotan) mit der des alten Volkes Kun-lun verbunden wird. Zunächſt wird aus den Han-Annalen wiederholt, der Kaiſer Wu habe das Gebirge, in dem der Fluß von Yü-t'ien entſpringe, K'un-lun benannt; dann aber wird mit Rückſicht darauf, daß es im Yü-kung doch eigentlich kein Gebirge, ſondern ein Volk iſt [1]), hinzugefügt, das Land der alten Kun-lun befinde ſich am Fuß dieſes Gebirges.

Beſonders hervorzuheben iſt, daß der K'un-lun in dieſer Weltkarte nicht, wie es wahrſcheinlich andere Karten tun [2]), die Mitte der Erde einnimmt. Vielmehr iſt es hier ein Punkt an der Weſtgrenze der neun Provinzen; wenn wir auf der Karte wieder die Berge und Flüſſe hineinzeichnen würden, dann wäre es das berühmte Chi-ſhih, das zahlreiche Gelehrte auf Grund des Yü-kung als die Quelle des Huang-ho angeſehen haben.

Nur geringfügig ſind die Zuſätze aus ſpäteren Werken. Es ſind vereinzelte Angaben aus den Annalen der ſpäteren Han (25—220 n. Chr.), der Sui (589—618 n. Chr), der T'ang (618—906 n. Chr.) und der Ming (1368—1644 n. Chr.). Wie unvollſtändig ſie ſind, beweiſt z. B. der Umſtand, daß immer noch die Notiz wiederholt wird, das Land nördlich von den Su-ſhen (1096 v. Chr.) ſei unbekannt, während die T'ang-Annalen darüber hinaus die Shih-wei 室韋 in der Mandſchurei kennen.

Was ſchließlich das Alter und die Herkunft der zugrunde liegenden Karte betrifft, ſo zeigt zunächſt der Karteninhalt, daß ihre Entſtehung zwiſchen die Abfaſſungszeit der älteren und der jüngeren Han-Annalen, d. h. zwiſchen 90 und 445 n. Chr. fallen muß. Nun beſitzt

Han-Annalen mit dem Gebiete der Yüeh-chih (Tocharer) gleichgeſetzt. Über dieſe ganze Frage ſ. meine „Weſtländer", S. 209 ff. — [1]) ſ. oben S. 107 f. — [2]) Vgl. die Karte zum Shui-ching (Weſtländer, S. 244 und Pl. VI b).

die Vorlage noch ganz beſondere Merkmale: den Maßſtab von 1 : 50 000 000, ein Quadratnetz, das von Oſten nach Weſten 30 000 Li umfaßt, und die Verbindung der Angaben des Yü-kung mit denen der älteren Han-Annalen. Dieſen Anforderungen wird, ſoweit wir aus den Bruchſtücken feſtgeſtellt haben, nur das obige Yü-kung-ti-yü-t'u des Miniſters P'ei Hſiu gerecht (267 n. Chr.). Vermutlich iſt die vorliegende Weltkarte urſprünglich eine Überſichtskarte geweſen, die P'ei Hſiu ſeiner zehnmal ſo großen, in ſechzehn Blätter geteilten Karte vorausgeſchickt haben dürfte.

Aber wir würden zu weit gehen, wenn wir behaupten wollten, die hier überlieferte Karte ſei in jeder Hinſicht eine getreue Nachbildung des Originals. Wie bei anderen chineſiſchen Karten müſſen wir auch in dieſem Fall damit rechnen, daß die Abſchreiber die Küſtenumriſſe und politiſchen Grenzlinien immer mehr ſchematiſiert, dieſes oder jenes Ortszeichen aus ſeiner urſprünglichen Lage verſchoben haben. Aber ſolche Eingriffe werden an den Haupt- und Grundzügen des erſten Kartenbildes nichts haben ändern können; und insbeſondere deshalb darf die Weltkarte, die Hu Wei im Jahre 1701 wieder herausgegeben hat, als die älteſte überlieferte Karte der Chineſen betrachtet werden [1]).

Die Weltkarte des P'ei Hſiu bildet gewiſſermaßen den Schlußſtein in der altchineſiſchen Kartographie. Jahrhunderte lang blieb ſie die Grundlage für geographiſch-hiſtoriſche Studien. Wir brauchen bloß die Darſtellungen vorzunehmen, welche die Weſtländer in den Annalen der Wei und der Sui erfahren haben, überall ſind die Nachwirkungen jener Weltkarte zu ſpüren [2]). Und wenn wir dazu beachten, daß bei den Chineſen kein Kartograph in ſo hohem Anſehen geſtanden hat wie P'ei Hſiu, ſo dürfen wir wenigſtens in dieſer Hinſicht ſein Werk mit dem des Griechen Claudius Ptolemäus gleichſtellen.

[1]) Die älteſte direkt überlieferte Karte iſt bekanntlich die vom Jahre 1137, die im „Wald der Stelen" in Hſi-an-fu aufgeſtellt iſt (ſ. oben S. 98). — [2]) Das zeigt ſich beſonders bei den Identifizierungen gewiſſer fremder Länder. Bisher hat man ſie für glaubwürdige Feſtſtellungen gehalten; jetzt zeigt ſich, daß ſie nur aus älteren Karten wie der des P'ei Hſiu abgeleſen oder gefolgert ſind. Beiſpiele bringen meine "Weſtländer", S. 254f.

Studien zur Rājputen-Malerei II.

Von Hermann Goetz.

Mit 1 Abbildung und 1 Tafel.

Als ich voriges Jahr die „Studien zur Rājputen-Malerei" schrieb, war ich mir voll bewußt, daß sie noch nicht in allem endgültige Resultate bringen konnten. Nicht nur, daß der gegenwärtige Stand der Erforschung der indischen Miniatur-Malerei noch so ist, daß wir gar oft im Dunkeln tappen einen Weg erst zu suchen; aber auch die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse in Deutschland machten es unmöglich, einen nicht geringen Teil an Literatur und Original-Materialien, besonders des Auslandes, einzusehen. Es konnte sich daher nur um eine Anregung handeln, die einen neuen Weg weisen sollte zur Datierung und Lokalisierung der Rājputen-Miniaturen. Daß dabei im einzelnen manche Irrtümer und selbst Fehlschlüsse unterliefen, war unvermeidlich.

Es ist sehr dankenswert, daß Herr Dr. Coomaraswamy in einer längeren Erwiderung einen Teil dieser Fehler richtiggestellt, wie auch seine eigenen bisherigen Angaben schärfer gefaßt und begründet hat. Doch auch aus anderer Quelle sind mir neue Beiträge und Verbesserungen zugeflossen; und ich bin vor allem Herrn Professor J. Ph. Vogel und Sir Thomas W. Arnold für die Hinweise und das Material, welches sie mir zur Verfügung gestellt haben, zu besonderem Danke verpflichtet. Da ich auch selber inzwischen die Arbeit an diesem Thema fortgesetzt habe, möchte ich hier im allgemeinen von einer Polemik absehen und lieber eine Berichtigung und Fortsetzung des früheren Aufsatzes ins Auge fassen.

Bei der großen Bedeutung, die der Malschule der Pahārī-Berge des Westhimalaya im allgemeinen wie auch im Verlaufe der vorausgegangenen Untersuchungen zugekommen ist, wäre eine Geschichte der dortigen Rājputen-Staaten und ihrer Beziehungen zum Mogul-Reiche wünschenswert gewesen. Es sei daher nachtragsweise aus den Arbeiten von J. Hutchison and J. Ph. Vogel im Journal of the Panjab Historical Society das hervorgehoben, was für das Verständnis der Wechselwirkungen in Sitten, Tracht und Kunst zwischen ihnen und den Großmoguls beitragen kann. Aus der Geschichte der westlichen Staatengruppe — dem Gebiete der Jammū-Malschule — ist etwa das Folgende zu erwähnen: In Kashtwār war die Tochter des Rāja Bahādur Singh, Shānkar Dei, mit Yaqūb Shāh Chāk von Kashmīr verheiratet, der später an den Hof Akbars kam. Die Tochter eines späteren Rājas dieses Landes, Kirāt Singh, heiratete der Großmogul Farrukhsiyar 1717 [1]). Ferner erzählt die einheimische Überlieferung, daß Rāja Sangrām Pāl von Basohlī in seiner Jugend durch Dārā Shikōh in den Harem Shāh Jahāns eingeführt worden sei [2]). Jammū endlich wurde 1398 von Timūr auf dem Rückwege von seinem Einfalle in Indien angegriffen. 1400 hei-

[1]) History of Kashtwār State, (Journal of the Panjāb Historical Society, IV, 37 ff.). — [2]) History of Basohli State (ebda., IV 86 ff.).

ratete eine Prinzessin von Jammū Sulṭān 'Alī bin Sikandar von Kaschmīr. Später eroberte Salīm Shāh Sūr, 1595 Shaikh Farīd Bukhārī im Auftrage Akbars das Fort. 1616—17 rebellierte Rāja Sangrām Dev von Jammū gegen die Mogulherrschaft, indem er die Bindung der kaiserlichen Streitkräfte durch die Belagerung von Kāṅgrā-Fort für sich zu benützen suchte. Er mußte sich aber unterwerfen und wurde späterhin nach Kaschmīr gesandt [1]).

In der östlichen Staatengruppe um Kāṅgrā spielten neben Nagarkoṭ-Kāṅgrā noch Gulēr und Nūrpur eine bedeutende Rolle. Nagarkot war von 1540—1555 im Besitze Shēr Shāh Sūr's gewesen. Mit den Moguls kamen die Bergrājās in nähere Berührung, als Sikandar Sūr vor Akbar nach Maukoṭ im Nūrpur-Gebiete floh, und Akbar dieses belagerte, worauf Bahkt-Mal von Mau und Paithān sowie Dharm Chand von Kāṅgrā sich dem Kaiser unterwarfen. Dharm Chands Sohn Jai Chand wurde von Akbar 1570 gefangen genommen und festgesetzt, was Bidhi Singh veranlaßte einen Aufstand zu inszenieren, der aber glimpflich verlief, da die kaiserlichen Armeen anderswo dringender benötigt wurden. Es folgten noch weitere Aufstände, aber alles wurde verziehen, umsomehr als Bakht-Mal's Sohn Bāsū Dēv Jahāngīr bei seinem Aufstande gegen seinen Vater unterstützt hatte, und so einer der ersten Favoriten des neuen Kaisers wurde und zu hohen Kommandoposten im Heere gelangte. 1615 nahm Jahāngīr die Eroberung von Kāṅgrā in Angriff. Dadurch fühlten sich aber die Rājās von Nūrpur bedroht, und Sūraj Mal, der Sohn Rāja Bāsū's, verließ das Belagerungsheer, sodaß die Belagerung abgebrochen werden mußte, um erst den Rebellen niederzukämpfen. Er starb 1618 in der Fremde zu Chambā. Jedoch wurde die Belagerung nochmals durch den Aufstand Sangrām Dev's von Jammū gestört und erst 1620 fiel die Feste. Zwei Jahre später besuchte Jahāngā mit Nūr Jahān das Fort, das 1787 erst wieder in die Hände seiner alten Fürsten gelangen sollte, und zog dann nach Dahmari weiter, das nun den Namen Nūrpur erhielt. Dessen neuer Rāja Jagat Singh sollte bald eine große Rolle bei Hofe spielen. Als der Günstling Jahāngīrs und Shāh Jahāns konnte er sich ungestraft daran machen, die umliegenden Staaten, Chambā, Basohli, Gulēr, Sukēt, zu unterwerfen. 1629 wurde er Gouverneur von Bangasch in Afghanistan, 1631 sein Sohn Rājrūp auch von Kāṅgrā. Nun suchte er sich unabhängig zu machen; aber der Aufstand schlug fehl, und nach langem Kampfe mußte er sich Shāh Jahān unterwerfen, der ihm jedoch verzieh. Er nahm dann mit seinem Sohne an der ersten Belagerung von Qandahār und dem Feldzuge nach Balkh teil. 1646 folgte ihm Rājrūp in der Regierung; er beteiligte sich an der Belagerung Qandahārs 1653 und ging im Thronfolgekriege 1657 zu Aurangzēb über. Sein Nachfolger Māndhātā (1661—1700) diente auch im Mogul-Heere, besonders in Afghanistan, ohne jedoch eine besondere Rolle zu spielen. Von da an aber hört man in den Mogul-Annalen nicht mehr von den Rājās von Nūrpur [2]).

In der bisherigen Geschichtsschreibung des Mogul-Reiches haben die Pahārī-Rājās so gut wie keine Rolle neben ihren viel bekannteren Zeitgenossen aus Rājasthān gespielt

[1]) History of Jammū State (ebda., VIII, 114 ff.). — [2]) History of Nūrpur State, (ebda. VI, p. 107ff.). — History of Kāngrā State (ebda. VIII. p. 40 ff.).

und doch, ihr Einfluß war nicht gering, und sie waren voll in die Geschehnisse der Blütezeit der Großmogul-Herrschaft verwickelt. So gilt das von der Trachtengeschichte Gesagte auch für sie in vollem Maße. Ergänzend sei nur auf die interessante Miniatur der Wantage Bequest im South Kensington-Museum [1]) hingewiesen, die den bei den Frauen von Jammū und Kāngrā nachgewiesenen Schmuck im Zenānah Nūr-Jahāns zeigt: Jahāngīr und die Kaiserin bei einem Gelage im Palaste von Āgrā 1617; die Dienerinnen haben alle den knopfartigen Schmuck im Haare links vom Scheitel. Eben diesen trägt auch eine Haremsdame, die von Jahāngīr umarmt wird, auf einer Miniatur im Berliner Völkerkunde-Museum [2]). Was dagegen die Turbanformen betrifft, dürfte Coomaraswamy's Hinweis auf den flachen Turban viel zu allgemein sein. Dieser ist von Akbar bis Aurangzēb, ja bis unter Shāh 'Ālam II. getragen worden. Viel wesentlicher für eine Datierung sind die kleinen, durch die jeweilige Mode bedingten Schwankungen, die sich freilich schwer beschreiben lassen. Eine kurze Tabelle [3]) soll daher ihre wichtigsten zeitlichen und örtlichen Formen, wie auch einen Versuch ihrer Entwicklungsreihe wiedergeben. Was Coomaraswamy aber mit Bezug auf die zeitliche Ansetzung der von ihm publizierten Rāgmālā-Blätter vorbringt, ist voll berechtigt, und ich habe selber die damals aufgestellte Hypothese längst aufgegeben. Ich konnte schon damals gewisse Bedenken, besonders in bezug auf die Frauentracht, nicht unterdrücken. Doch schien mir die Form des Turbans ausschlaggebend, und es schien mir nicht ausgeschlossen, daß gerade bei dem konservativen Charakter der indischen Frau, wie man das in anderen Fällen öfters verfolgen kann, auch hier die Kleidung länger alte Moden bewahrt haben könnte. Doch gerade bei dem Kriterium der Turbanform war infolge einer Unklarheit der mir vorliegenden Reproduktion ein wesentlicher Fehler untergelaufen. Seitdem mir neues Material zugänglich geworden ist, habe ich die Ansicht fallen lassen, und möchte nun diese Rāgmālā-Blätter der letzten Zeit Jahāngīrs zuschreiben. Dafür sprechen: Die Turbanform, die wesentlich den letzten zehn Jahren der Regierung Jahāngīrs angehört; der Rock ohne Zipfel, im Gegensatz zu der unter Akbar und in der ersten Hälfte von Jahāngīrs Regierungszeit getragenen Takauchīyah [4]); die Schärpe, die kürzer als unter Akbar, länger als in der Folgezeit [5]). Das Frauenkostüm zeigt schon die kurze Cholī, die in der ersten Zeit Shāh Jahāns vorkommt, die großen Pompons und der Kopfschmuck lassen sich schon in den früheren Jahren Akbars nachweisen [6]), sind aber noch bis zur Mitte von Shāh-JahānsRegierung üblich. Auch die Rasikapriyā-Handschrift kann erst dem 17. Jahrhundert angehören: Die Frauentracht ist zwar altertümlich, zeigt aber schon eine bedeutend verkürzte Cholī gegenüber den Miniaturen des Razm-Nāmah und der Birbhūm-Malereien, und schon ist der typische Knopfschmuck im Haare vorhanden, der sich zuerst in der letzten Zeit Akbars nachweisen läßt. Die Männerkleidung dagegen kennt noch zum Teil die Takauchīyah, und der Turban gehört der frühen

[1]) E. Stanley Clarke, Indian Drawings. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahāngīr, London 1922, pl. 5, no. 7. — [2]) IC 24352, fol. 35 a. — Vgl. auch Abb. 1. — [3]) Abb. 2). — [4]) Abb. 3. — [5]) Mit Ausnahme gewisser archaisierender Renaissance-Bestrebungen unter Aurangzēb und Shāh 'Ālam II. — [6]) E. Stanley Clarke, Indian Drawings. Twelve Mogul Paitings of the School of Humāyūn, London 1921, pl. 8.

Zeit Jahängirs an. So rücken beide Bilderserien, die Rägmälä-Handschriften aus Räjasthän und Bundelkhand und das Rasikapriyä-Manuskript, sehr in die Nähe der Pahäri-Miniaturen aus der Zeit Jahängirs, worauf auch Coomaraswamy mit Recht hingewiesen hat. Auf keinen Fall aber können sie, wie er geneigt ist es zu tun, noch dem 16. Jahrhundert zugeschrieben werden, wenn auch sicher der Stil von „Coomaraswamy S 1" in viel ältere Zeit zurückreicht. Genauer wird man wohl die Rasikapriyä-Miniaturen zwischen 1605—1615, die der Rägmälä zwischen 1620—1630 ansetzen dürfen. Räjputen-Miniaturen des 16. Jahrhunderts kennen wir also vorerst noch nicht, obwohl es uns sicher möglich wäre, diese auf Grund der Trachten zu identifizieren [2]).

Damit fällt aber auch das andere synchronistische Kriterium, das des Gesichtswinkels. Das heißt, es ist brauchbar, aber der Fall liegt tatsächlich viel verwickelter. In der Mogul-Malerei läßt sich die spitze Nase und flache Stirne erst seit Aurangzēb nachweisen, in der Räjputen-Malerei müssen wir sie aber viel weiter zurückführen. Wie sich auf Grund der Pahäri-Miniaturen verfolgen läßt, geht die flache Nase und steile Stirne der Akbarzeit unter Jahängir in eine etwas spitzere Form über [3]), um unter Shāh Jahān die typische Spitznase und fliehende Stirn zu zeigen [4]). Es ist nur die Frage, wie diese Diskrepanz zwischen Mogul- und Räjputenkanon zu erklären sei. Aber man darf eben nicht vergessen, daß in der Zeit zwischen Akbar und Aurangzēb die Entwicklung der Mogulmalerei aus den ihr durch ihre Zugehörigkeit zur indischen Kunst gewiesenen Bahnen vollständig herausgeworfen worden ist. Es wird in dieser Zeit das indische Element auf das härteste durch den europäischen Einfluß bedrängt, der mit den Jesuiten und den Gesandtschaften der Seemächte an den Hof kam [5]). Unter Akbar noch gering, beherrschte er unter Jahängirs Protektion gänzlich den Geschmack des Hofes. Die Künstler mußten lernen nach europäischer Weise zu malen, und wenn sie auch ihre alteinheimische Manier beibehielten, so nahmen sie doch außerordentlich viel von der europäischen Technik an. Zuerst auf das Kopieren beschränkt, eroberte sich der neue, alles andere als glückliche Stil bald die ganze Hofmalerei. Neben vielen Einzelheiten in der Behandlung der Landschaft, der Bäume, neben dem Naturalismus der Tierdarstellung, übernahm man vor allem die Licht- und Schattengebung der Barockmaler. Aber das wurde gerade verhängnisvoll. Denn es führte von der sorgfältigen, sauberen Arbeit der älteren Zeit zu unorganischen Konglomeraten indischer und europäischer, oft in ganzen Ausschnitten eingesetzter Elemente, die durch eine prunkvolle Illumination und voll durchgeführte Schatten-

[1]) Coomaraswamy, Rajput Painting, pl. 18 A; Vidyāpati, Bangīya Padābali, transl. by Arun Sen and A. Coomaraswamy, London 1915, pl. 33. — [2]) Hindu-Männertracht unter Bābur; Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Libr. pict. A 117, fol. 2 b; unter Humāyūn, fol. 24 a; Frauentracht (nur Kopfschmuck, die Kleider sind türkisch!), foll. 2 b, 24 a. — [3]) Coomaraswamy, Rajput Painting, pl. 18 A, 26, 28 A, 29. — [4]) ebda., pl. 30, 31, 32, 33. — [5]) E. Stanley Clarke, Indian Drawings. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahāngīr, London 1922. — E. Kühnel und H. Goetz, Indische Buchmalereien aus dem Jahängir-Album der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin 1924. — H. Hosten, The Annnal Relation of Father Fernao Gurreiro Journal of the Panjāb Historical Society VII, S. 50 ff, 1918). — Sir Thomas Roe, Embassy to the Court the Great Mogul, 1615—1618, ed. W. Foster London 1899. — Niccolao Manucci, Storia do Mogor, transl. by W. Irvine, London 1907, I, S. 140 f.

gebung zu blenden suchten. Bei näherem Zusehen sind aber die Lichter und Schatten schematisch, die Gestalten geglättet und geschleckt. Die Köpfe neigen zur Ausdruckslosigkeit unter Anlehnung an europäische Vorbilder [1]). Unter Shāh Jahān hat sich dann dies alles ausgeglichen, und es hat dabei, besonders bei den Frauendarstellungen, sich ein neuer — der klassische — Kopftypus der Mogul-Zeit gebildet [2]). Da unter Shāh ʿĀlam I. der europäische Einfluß von neuem, wenn auch in vermindertem Maße, wieder einsetzte, hat der in der Räjputen-Malerei ausgebildete Kopftypus sich am Hofe nicht durchgesetzt, doch außerhalb desselben findet er sich nicht selten. Man sieht wohl, das Kriterium ist möglich, aber den ganzen Umständen nach mit großer Vorsicht anzuwenden.

Um also die Ergebnisse nochmals zusammenzufassen:

I. Datierung: Rasikapriyā-Mss. 1605—1615 Rāgmālā-Mss. Coomaraswamy 1620—1630.
II. Kanon des Gesichtswinkels:

Zeit: —	Mogul-Malerei: —	Räjputen-Malerei: —
Akbar	Nase flach, Stirn senkrecht	Nase flach, Stirn senkrecht
Jahāngīr	naturalistisch, oder europäisierender Typus	Nase etwas spitz, Stirn flacher werdend
Shāh Jahān	naturalistisch oder europäisierender Typus	Nase spitz, Stirn flach
Aurangzēb	naturalistisch, oder europäisierender Typus	Nase spitz, Stirn flach; oder Moghul-Typus
Shāh ʿĀlam I.	Räjputentypus, oder europäisierender Typus	Nase spitz, Stirn flach; oder Moghul-Typus

Mit Ausnahme dieser beiden nun richtig gestellten Punkte ist an den Resultaten des letzten Aufsatzes nichts zu ändern, ja, es tritt eher eine Konzentration der damals aufgestellten Thesen ein. Denn nun ergibt sich, daß der gesamte Aufschwung der Räjputen-Malkunst mit der Regierung Jahāngās zusammenfällt. Für den Kunsthistoriker ist sicher Jahāngīr der bedeutendste Exponent in der Geschichte der indischen Malerei. Die klassische Mogul-Malerei verdankt ihm ihre Entstehung, zu der die Malschulen Humāyūns und Akbars nur wie Vorstufen wirken. Und das Aufblühen der Räjputen-Malerei muß ebenso als sein Werk angesehen werden. Wenn aber Jahāngīr auch ein feiner Kunstkenner war, wird man doch zweifeln dürfen, ob er sich dieser seiner Rolle bewußt war. Sie war eher in der allgemeinen politischen Entwicklung begründet. Akbar hatte zwar die Räjputen unterworfen, sowohl in Räjasthān und Bundēlkhaṇḍ als auch im Westhimālaya, aber die Mehrzahl von ihnen erkannte seine Oberhoheit nur ziemlich theoretisch an, und nur einige, allerdings einflußreiche Staaten standen in engerer Verbindung zum Hofe. Erst in seinen letzten Jahren wurden durch Einführung des Geiselsystems die Beziehungen etwas enger, ohne sich aber noch voll auswirken zu können. Schon Jahāngīrs Versuche, gegen seinen Vater zu rebellieren, zogen dann Mūrpur und Orchā in das Netz der Hofpolitik. Und

[1]) Die eigentliche Porträtmalerei, soweit sie zeitgenössische Persönlichkeiten betraf, wurde davon nicht berührt. — [2]) z. B. Miniatur-Malerei im islamischen Orient Berlin 1923², pl. 125, 126, u. a.

als er dann zur Regierung gelangte, führte er die gründlichere Eingliederung der Rājputen in die Staatsmaschine durch. Außerdem mußten sich die letzten freien Rājputen-Staaten, Kāṅgṛā, Chambā, Garhwāl, Mēwar, Kachh, Navānagar u. a., seinem Zepter unterwerfen. Shāh Jahān und Aurangzēb dagegen waren zu sehr Muslims, die sich als die Khalifen sämtlicher Muhammedaner Indiens empfanden, als daß sie noch den Rājputen die ihnen von Akbar und Jahāngīr eingeräumte Stellung gelassen hätten. Wenn diese auch noch im Dienste des Großmogul blieben, ihre allmächtige Rolle am Hofe war ausgespielt, und damit die Basis für einen nicht geringen Teil der gegenseitigen kulturellen und künstlerischen Anregungen zerstört.

Wenn also der Aufschwung und die Verfeinerung der Rājputen-Malerei sicher eine Folge des Mogul-Einflusses war, ja, wenn man sogar ihre ganze Entwicklung im 17. bis 19. Jahrhundert ohne diesen gar nicht voll verstehen kann, so geht es sicherlich doch nicht an, in ihr nur einen Ableger der Mogul-Malerei zu sehen, wie dies vielfach geschieht und neuerdings wieder von Jadunath Sarkar [1]) verfochten wird. Es ist allerdings begreiflich, daß eine solche Ansicht aufkommen konnte. Denn der Charakter der indischen Miniatur-Malerei ist vorerst noch gänzlich ungeklärt, so daß aus dem höheren Alter der erhaltenen Mogul-Miniaturen dieser Schluß leicht gezogen werden kann. Und wenn wir auch wissen, daß es in der Mogul-Zeit eine verhältnismäßig selbständige Rājputen-Malerei gegeben hat, und daß sie viel Eigenes gegenüber der Mogulmalerei aufweist, so ist es doch noch nicht genügend fest umrissen, wie sich die beiden Richtungen zu einander verhalten. Ein Zweifel ist daher wohl möglich, ob wir ein Recht haben, diese Kunst nicht nur aus geographischen, sondern auch aus inneren Gründen als „Rājputen-Malerei" zu bezeichnen. Es sieht allerdings nicht so aus, als ob sie, wie es der Mogulkunst lange nachgesagt worden ist, ein Ableger der persischen wäre, ja sie muß sogar ihre Vorläufer irgendwie in der altindischen Malerei haben. Aber das „Wie?" läßt sich eben nicht verfolgen, da aus der Zeit vor dem 17. Jahrhundert gesicherte Beispiele nicht erhalten sind. Es ist allerdings Tatsache, daß die Stätten der Rājputen-Malerei sich mit alten Zentren der Rājputenkultur decken. Die großen Reiche des Panjāb und Hindūstāns sind allerdings den Muslims zum Opfer gefallen. Aber die außerhalb gelegenen Staaten sind dieselben wie die der späteren Zeit:

1. Kashmīr: Über die Malschule [2]) von dort vgl. meine „Indischen Miniaturen im Münchener Völkerkunde-Museum" (Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, 1923).
2. Jammū: die alten Staaten von Durgara, Bappāpura, Vallāpura und Sumarta.
3. Kāngrā: das alte Reich Jalandhara-Trigarta.
4. Orchā-Bundēlkhaṇḍ: Reich der Chandēlas zu Jijhoti (11.—12. Jahrhundert).
5. Bengalen-Bīrbhūm: Reich der Pāla- und Sena-Rājās.
6. Ambēr: Staat der Kachhwāhas seit dem 11. Jahrhundert.

Aber mit alledem kommt man nicht viel weiter. Solange jeder andere Anhaltspunkt fehlt, bleibt als einziges Kriterium eben nur der Stil der Miniaturen.

[1]) Studies in Mughal India London-Calcutta, 1920 S. 289 ff. — [2]) Ein spätes Beispiel Abb. 4.

Das aber ist es, daß das Verhältnis zwischen Mogul- und Räjputen-Malerei viel enger ist als zu irgend einer anderen Kunst. Die Unterschiede sind tatsächlich untergeordneter Art und beziehen sich nur auf Nebensächlichkeiten. Das Wesentliche aber ist identisch; und dies ist [1]): — Die Darstellung sämtlicher Figuren ist synthetisch. Wie in der altägyptischen Kunst werden die Figuren aus einzelnen Gliedern aufgebaut, die so gesetzt sind, daß sie möglichst deutlich zur Ansicht kommen. Dabei wird fast immer die Seiten-Ansicht bevorzugt. Von den Kopfdarstellungen z. B. sind fast neun Zehntel in reinstem Profil. Nur gelegentlich kommt auch Dreiviertel-Ansicht des Gesichtes vor, meist unter persischem Einfluß; Vorderansicht fehlt gänzlich. Die Augen dagegen werden, gemäß ihrer besten Sichtbarkeit, durchwegs von vorne gezeichnet. Und das gleiche gilt vom übrigen Körper. Doch geht dies Prinzip nicht so weit wie etwa im streng hieratischen Stile Ägyptens, sondern nur wie etwa im „Volksstil" des Mittleren und Neuen Reiches. Die Bewegungen sind oft heftig, da so der größtmögliche Abstand der einzelnen Gliedmaßen und deren beste Anschaulichkeit erreicht wird. Ebenso ist die Darstellung der Pflanzen schematisiert. Synthetisch wird um den Stamm eine Laubkrone gebildet, bestehend aus einzelnen Büscheln von Blättern oder Blüten. Die Landschaft wird aus einzelnen, übereinander geschichteten, scharf — oft durch einen neutralen Grund — isolierten Kulissen gebildet [2]); dabei wird streng die Seitenansicht gewahrt, ganz im Gegensatz etwa zur persischen Kunst. Die eigentliche Mogulkunst entstand dann dadurch, daß Kaiser Akbar indische Maler, die schon ihre eigene Manier besaßen, bei persischen Künstlern weiter ausbilden ließ [3]). So bildete sich der Stil der Akbar-Schule: im wesentlichen indische Zeichnung mit persischer Perspektive und Komposition. Unter Jahängir ließ man diese Manier unter europäischem Einflusse wieder fallen und „verfeinerte" seinen indischen Stil durch naturalistische Figurenzeichnung, Ausbau der Perspektive nach europäischen Vorbildern und Übernahme der Schattierung und Lichteffekte, zum Teil auch der Farben [4]). Daraus erwuchs die klassische Mogul-Malerei, während die Räjputen-Malkunst nur wenig, und nur auf dem Umwege über die der Moguls, von diesen Veränderungen beeinflußt wurde. Aber das rührt nicht an den Kern der Sache, daß beide Richtungen letzthin identisch sind.

Was ist nun die Herkunft dieser Kunst? Persisch kann sie nicht sein. Wir kennen die Mogul-Kunst der älteren Zeit unter Bäbur und Humāyūn [5]). Diese geht letzten Endes

[1]) Vgl. dazu Abb. 5. — Sattar Kheiri, Indische Miniaturen, S. 38, 47. — Münchener Museum für Völkerkunde, 13—92—7. — Goetz, Studien zur Räjputen-Malerei I, Abb. 2; u. a. — [2]) Dies gilt auch von der vervollkommneten Landschaftsdarstellung der späteren Zeit. Siehe z. B. Sattar Kheiri, Indische Miniaturen, pl. 22, 33, 44. — Kühnel, Miniatur-Malerei im islamischen Orient, pl. 125, 126, 132, 134. — [3]) Z. B. heißt es in den Āīn-i Akbarī, I, 108: „Dāsvanta war der Sohn eines Palki-Trägers. All sein Leben lang widmete er sich der Kunst und pflegte aus Liebe zu seinem Beruf Figuren selbst auf die Wände zu zeichnen und zu malen. Eines Tages fiel das Auge Seiner Majestät auf ihn, und sein Talent wurde entdeckt. Der Kaiser gab ihn dem [berühmten Maler] Khwājah ['Abd-aṣ-Ṣamad] in die Lehre. In Kürze übertraf er alle anderen Maler und wurde der erste Meister seiner Zeit". — [4]) Vor allem das für die Jahängīr-Zeit so typische Violett und Lila! — [5]) Die „Amīr-Hamzah"-Miniaturen vom Hofe Akbars, die gemeinhin der Schule Humāyūns zugeschrieben werden, sind schon stark von der neuen Akbar-Schule beein-

auf Behzād und Sulṭān Muḥammad zurück, zeigt aber stark türkische Einschläge. Und hier haben wir eine analytische, weit mehr sich an den direkten Eindruck anlehnende Darstellung im gesamten. Im einzelnen herrscht aber impressionistische, andeutende Behandlungsweise oder frei dekorative Ausschmückung. Der Kopf zeigt das Antlitz immer in Dreiviertel-Ansicht; die Augen, die Nase und der Mund sind durch einige Striche angedeutet. In der Linienführung überwiegt das Kalligraphische. Die Landschaft dagegen ist synthetisch aus in die hochgestellte Standebene eingekippten Figuren und schematisierten chinesischen Wolken, Felsen und Bäumen aufgebaut. Also:

	Indischer Stil:	Persischer Stil:
Figuren als ganzes:	aus Teilen bestsichtbar aufgebaut	impressionistisch-einheitlich
im einzelnen:	naturalistisch und detailliert	andeutend und dekorativ
Komposition:	Kulissen in Seitenansicht	aus dekorativ geordneten Einzelteilen in der von oben gesehenen Bildebene aufgebaut

Es fehlt somit jede Beziehung, so daß nur Indien als Heimat übrig bleibt. Man hat daher behauptet, die indische Miniatur-Malerei sei ein direkter Nachkomme der altbuddhistischen Fresken von Ajantā, Bāgh, Sigiriya, usw. [1]).

Ob die Frage aber so glatt zu lösen sei, mag dahingestellt bleiben. Die nächsten Nachfolgerinnen dieser Höhlenfresken sind die buddhistischen Miniaturen-Handschriften aus dem Bengalen und anstoßenden Nepal der Pālazeit (11. Jahrhundert) [2]). Schon hier läßt sich eine gewisse Neigung zur Vereinfachung feststellen. Es handelt sich eben nicht mehr um rein schöpferische Arbeit des Künstlers, sondern um Nachbildung der hieratischen Schablone. Die Figuren sind noch frei bewegt, wenn auch im Rahmen festüberlieferter Posen. Es überwiegt noch die Vorder- oder Halb-von-vorne-Ansicht des Kopfes. Die Nase ist ziemlich senkrecht, das Auge von reich geschwungener Form, mit der typischen Mittelsenkung des oberen Augenlides. Dagegen ist der Ausdruck schon erstarrt. Schwierige Haltungen gelingen nur noch recht ungeschickt, wenn auch die Handhaltung noch ziemlich bewegt und ausdrucksvoll ist. Die Baum- und Landschaftsdarstellung wirkt sehr beschränkt und formelhaft. In der Komposition bildet sich eine reliefartige Schichtung reihenweise hintereinander gereihter Figuren, bei größeren Kompositionen wird eine neue abgesetzte Bildebene aufgebaut. Als Hintergrund herrscht ein sattes Rot vor.

Dann finden sich erst im 15. Jahrhundert auf Jaina-Handschriften aus Gujarāt und den anstoßenden Ländern Miniaturen in größerer Zahl [3]). In ihnen ist die Entwicklung

---

fußt. Ein ganz stilreines Blatt dagegen z. B. Preußische Staatsbibliothek, Berlin, Libr. pict. A 117, fol. 15 a. — [1]) E. Vredenburg, The Continuity of Pictorial Tradition in the Art of India, (Rūpam, nos. 1—2). — [2]) Vredenburg, loc. cit. — A. Foucher, Etude sur l'iconographie Bouddhique de l'Inde d'après des documents nouveaux, Paris 1900. — A. K. Coomaraswamy, Portfolio of Indian Art in the Boston Museum of Fine Arts, New York 1923, pls. 33—35. — [3]) Coomaraswamy, Port-

wieder ein gut Teil weiter gediehen. Die Figuren sind bedeutend steifer, die Zahl der vorkommenden typischen Posen im wesentlichen die der Rājasthānī-Miniaturen des 17. Jahrhunderts; nur einige wenige, durch das kultische Bedürfnis der Jainas erhaltene Typen wie die der Tīrthakaras, wahren noch die strenge Vorderansicht, sonst zeigt sich aber eine ausgesprochene Neigung, aus der Ansicht der Figuren von vorne zur Seitenansicht überzugehen. Und ebenso verhält es sich mit den Einzelheiten. Die Kopfdarstellung, zwar noch Dreiviertel des Gesichtes zeigend, drängt doch zum Profil. Die Nase springt ungewöhnlich stark und spitz heraus, und läßt von der hinteren Gesichtshälfte nur noch einen Teil des unnatürlich nach vorne gedrängten Auges übrig. Ein kleiner Schritt noch, und das reine Profil mußte erreicht sein! Das Auge selbst ist vereinfacht und von der Lanzettform der späteren Zeit; nur der Brauen geschwungene Gestalt läßt noch auf die frühere Form schließen. Von Ausdruck ist überhaupt nicht mehr die Rede. Von den so beweglichen Handgesten sind auch noch einige, meist ganz mißverstanden, übrig geblieben. Immer mehr kommt die Haltung der leicht gekrümmten Hand mit zusammengelegten Fingern und wenig bewegtem Daumen, die für die späteren Miniaturen so typisch ist, auf. Von den Tierbildern gilt das gleiche. Das Milieu wird durch einige spärliche architekturale oder landschaftliche Angaben — nur selten ganze Ansichten — angedeutet: Berge in Klippenbildung, schon ganz in der Art der Folgezeit; Wolken, aus einigen Kurvenlinien gebildet; Bäume mit geschwungenem Stamme und Blättern, die sich in runden Büscheln, deren Mitte Blüten bilden, um den Stamm zur Krone gruppieren. Die Komposition kennt kein Hintereinander mehr, nur ein Nebeneinander. Bildtiefe wird durch Bildung einer neuen Standebene auf einem abtrennenden Querstriche darüber erreicht. Der Hintergrund ist rot, sonst werden Blau, Gold, Schwarz und Weiß bevorzugt.

Von hier bis zum Stile der Räjputen-Malerei ist es nicht mehr weit! Die frühen Miniaturen aus Birbhūm z. B. kennen nur diese reliefartige Komposition in einer Ebene auf rotem Grunde. Und die Figurendarstellung brauchte nur noch wenig abgeschliffen zu werden, und der neue Stil war erreicht. Freilich kam dazu noch ein nicht geringes Maß neuartigen künstlerischen Erlebens, eine Macht des Ausdruckes, die der Jaina-Malerei fehlt. Aber sie zeigt doch das technische Rüstzeug der Folgezeit im Werden.

Es führt so eine fortlaufende Entwicklung von der altindischen zur Miniatur-Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts herauf, aber die einer allmählichen Umbildung nicht unter fremdem Kunsteinfluß, sondern durch eine stetige „Barbarisierung", Umformung zur „primitiven" Kunst. Das stilistische Hauptprinzip der indischen, und besonders der Räjputen-Miniaturen, ist das jeder anderen jungen Kunst, der altägyptischen wie der altbabylonischen oder

folio, S. 60—61. — W. Hüttemann, Miniaturen zum Jinacaritra,! (Baeßler-Archiv IV: Leipzig-Berlin 1914, S. 47—77). — Den Übergang bilden zwei Porträts in einer Jaina-Handschrift aus Patan, datiert 1237. Vgl. P. Ch. Nahar und K. Ch. Ghosh, An Epitome of Jainism, Calcutta 1917, S. 706. Diesen nahestehen dürfte auch die aus Mesopotamien stammende Miniatur in einem Bidpai-Ms. der Sammlung Vignier von a. d. 1236, deren Grundstil der Jaina-Schule angehört. Vgl. Marteau-Vever, Miniatures Persanes, Paris 1913, I, S. 3; Kühnel, Miniatur-Malerei, 1923, S. 19.

kretischen, der frühchinesischen wie der nordischen. Und ihr Verhältnis zur Malerei von Ajantā ist etwa das der romanischen zur spätrömischen Kunst. Ihr Verbreitungsgebiet aber deckt sich mit dem der Räjputen und räjputisierten Staaten [1]), und ihre Entwicklung ist die der Gesamtkultur dieser Zeit und Länder. Denn die Räjputen waren ja erst um 600 n. Chr. zur Macht gelangt, Hirtenstämme aus dem Westen eingewandert wie die Ahīrs und Gurjaras, oder den niederen Volksschichten angehörig und in dieser Zeit der Umwälzungen nach oben gelangt. Seit etwa 800 n. Chr. beherrschten sie große Reiche in ganz Nordindien und im 11. Jahrhundert begann bei ihnen der Aufschwung einer neuen eigenartigen Kultur. Denn das Hindutum hatte sie durchsetzt, hatte ihnen seine Kultur und Religion aufgedrängt, aber doch nicht so, daß sie darin untergegangen wären. Während dieses schon eine sehr dekadente Hochkultur war, standen die Räjputen noch auf einer recht jungen Kulturstufe, und sie konnten die Überlieferungen ihrer Vorgänger nur so übernehmen, daß sie sie gleichzeitig nach ihren eigenen Idealen umformten. Es bildete sich so eine Ritterkultur, die grundverschieden war von der etwa der Gupta-Zeit [2]). Standen einst im Mittelpunkte des Lebens die Städte, so sind es nun die Burgen; herrschte einst die Macht des Geldes, so nun das Band des Blutes. Früher galt die immer findige Klugheit, nun ist es die Treue und die Ehre (Sitte des Jauhar!). Und so ist das Ideal der altindischen Romane der gerissene, skrupellose Politiker und Lebemann, die Hindī-Epen verherrlichen den edlen treuen Ritter, der für seinen Herrn, seinen Glauben und seine Dame (Sitte der Rakhi-Gabe!) kämpft und stirbt. Und war die Frau der alten Zeit eine Dame von Welt gewesen, die es mit der Treue nicht gar zu genau nahm, so ist sie nun die züchtige Edelfrau in der Kemenate, treu bis in den Tod (Satī!). Nicht mehr stand die Philosophie im Vordergrund des Interesses; denn den Glauben beherrscht nun die Mystik, bald in den düsteren Bahnen des Tantrakultes, gleich unserem Hexenglauben, bald in denen einer glühenden Liebesmystik, der Bhaktilehre.

Wie sehr gleicht all dies unserem Mittelalter! Und doch hielt sich auch dieses für eine Weiterführung der Antike! Im Bewußtsein ihrer Träger war eben auch die Räjputenkultur Fortsetzung des alten Hindutums, in Wirklichkeit eine neue, junge Kultur, die wohl oder übel die alten Formen mit neuem Geiste füllen mußte. Und mit der Malerei konnte sie auch nicht anders verfahren. Die große Technik der alten Zeit verfiel, soweit, bis daß sich Überlieferung und eigene Entwicklung deckten, aber sie wurde zugleich das Werkzeug eines neuen künstlerischen Ideals, einer naiv-kraftvollen Kunst voll ritterlich-mittelalterlichen Idealismusses, voll der Gottes- und Frauenminne, voll der Heroen und Heiligen. Es ist der Weg, den auch die Kunst des Westens gegangen, von der römischen Malerei und den Wachsgemälden aus dem Fayūm über die altchristlichen Fresken zu den byzantinischen Mosaiks und Tafelbildern, von den karolingischen Evangelien über Cimabue zur Kunst des Quattrocento, voll vom Geiste des Heiligen von Assisi.

[1]) Spätere Ableger in muhammadanischer Zeit kommen selbstverständlich hier nicht in Betracht. — [2]) Für Südindien gilt das hier gesagte nicht allgemein; die Entwicklung ist hier zum Teil andere Wege gegangen.

Zu: Goetz, Studien zur Rājputen-Malerei II

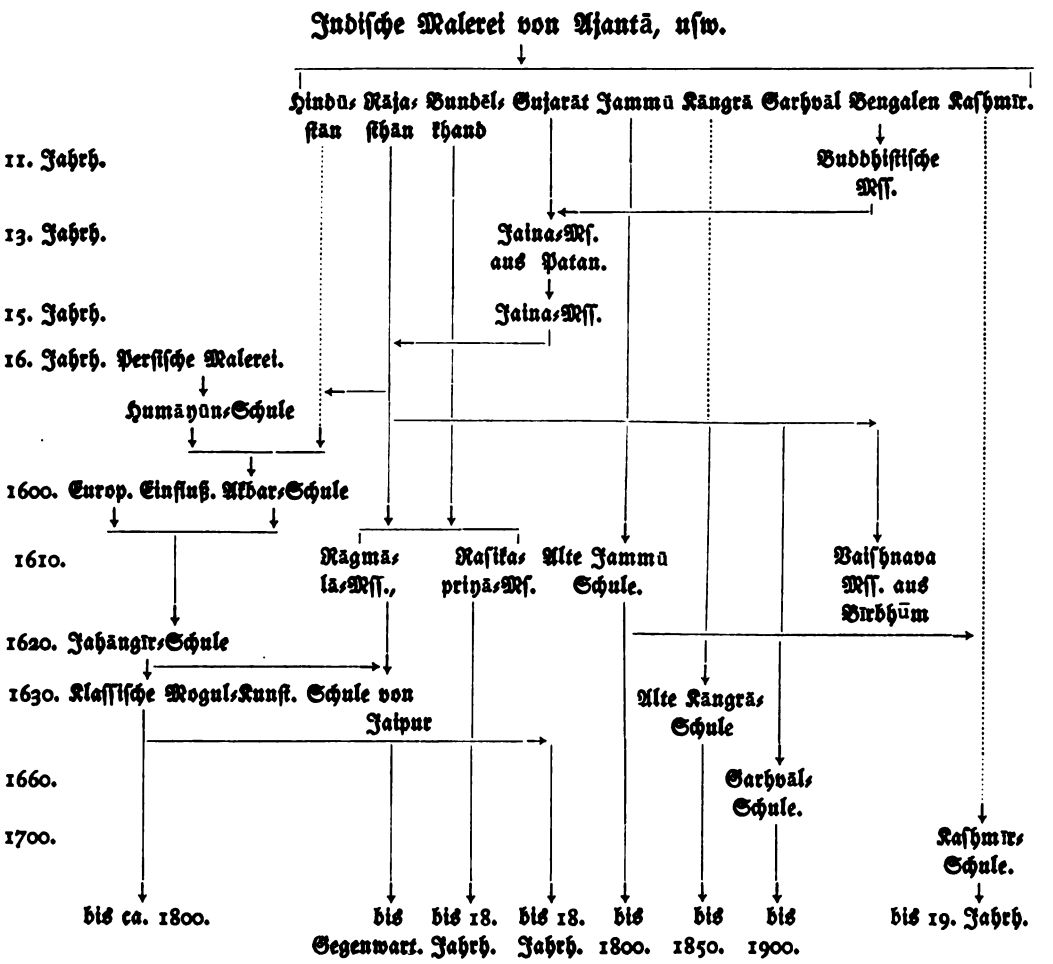
Abb. 1. Indiſche Hofdame aus der Zeit Jahāngīrs. Muſeum für Völkerkunde. Berlin I C 24352, fol. 22 a.

Abb. 3. Rājpute aus der Zeit Jahāngīrs. Preußiſche Staatsbibliothek, Berlin, Libr. pict. A 117, fol. 18 b.

Abb. 4. Kentaurin. Kaſhmīrī-Miniatur des 19. Jahrhunderts, jedoch in altem Stil. Muſeum für Völkerkunde, München, no. 6423.

Abb. 5. Megha-mallāra Raga. Rājaſthānī, um 1730. Muſeum für Völkerkunde, Berlin, I C 24336, fol. 12 a.

Die Moguls konnten dieſen Idealen nicht folgen; ihre ſeeliſche Einſtellung, aus dem Nomadentum erwachſen, war zu anders. So übernahmen ſie nur die Technik, und füllten dieſen Rahmen mit ihrer perſiſch-türkiſchen Überlieferung und Geſchmack, und als das Reich immer mehr zum anationalen Weltſtaate ſchwoll, mit der prächtigen, ſie blendenden Kunſt Europas. Die Entwicklung der Rajputen-Malerei hat zwar ihre Kunſtliebe machtvoll gefördert, aber auf ihren Geiſt konnten ſie nicht einwirken, ſoviel ſie ihr auch ſpäterhin in der Technik wiedergegeben haben. Sie ſetzte ihre künſtleriſche Entwicklung weſentlich aus eigener Kraft fort, bis ſie Anfang des 19. Jahrhunderts, zierlich und rokokös geworden, mit dem Abſterben der alten Ideale ſelber zuſammenbrach. Wohl war ſie ein Ausläufer der altindiſchen Malkunſt. Aber ſie war gemäß der Eigenart der Räjputen-Kultur umgeformt, räjputiſiert worden und hat erſt ſeit dem 16. Jahrhundert, nachdem dieſe Umwandlung endgültig vollzogen war, ihren neuen großen Aufſchwung genommen, um im 17. Jahr-



hundert all die entzückenden Kunstwerke zu schaffen, die eine der schönsten Blüten von Indiens Kunst bilden. Die Verse [1]) unter einem dieser Bilder mögen diese Zeilen beschließen!

„Chaupāī: 1. Die Geliebte, die kluge Königin Asāvarī, ist verwirret durch die Trennung von ihrem Liebsten.

2. In Flammen ist ihr Herz von dem Feuer der Trennung, das ihren Leib verzehret und welk („schwarz!") gemacht hat.

3. — — — — — — — — — —, und sie hält ihre rankengleichen Hände von ihr Lotusgesicht.

4. Sie schmücket ihre Gestalt mit einem Halsband von Perlen, und ein Schurz von Pfauenfedern ziert ihre Hüften.

5. Auf einen Berg ist sie gestiegen und hat sich seinen Gipfel zum Sitze erwählt, und Sandelsalbe kühlet die Glut der Trennung.

Dōhā: Asāvarī blickt auf den Weg, den ihr Geliebter kommen wird. Und ihre Kleider (?) duften wie der (Wind vom) Berge Malaya".

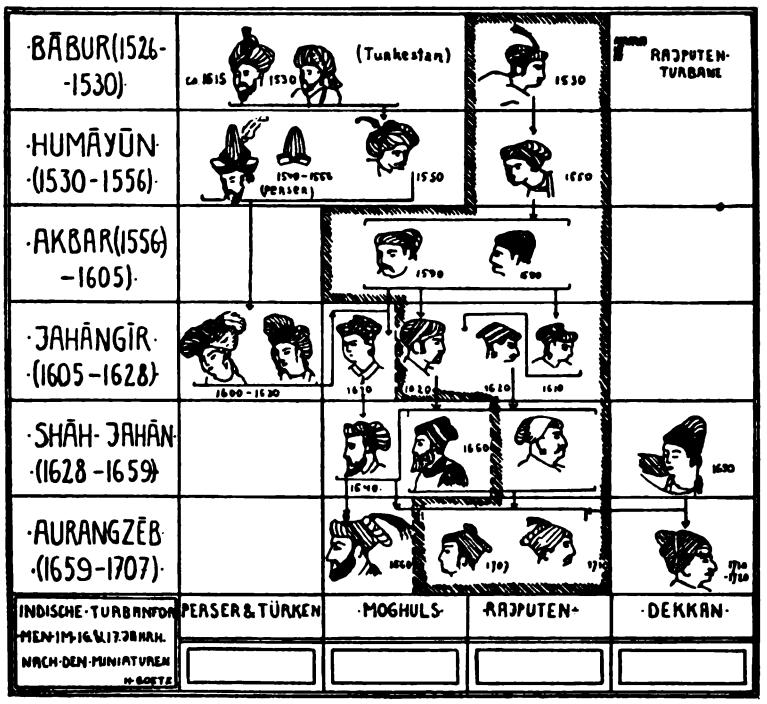


Abb. 2. Historische und typengeschichtliche Tabelle der Turban-Moden im Großmogul-Reiche des 16. und 17. Jahrhunderts auf Grund der Miniaturen.

[1]) Berlin, Kunstgewerbeschul-Bibliothek, no. 1474 fol. 3. Nach gef. Übersetzung von Sir George Abraham Grierson.

Gedichte von Tu Fu.

Überſetzt von E. von Zach[1]).

Mit 1 Tafel.

76. 早秋苦熱 uſw. Im Frühherbſt vor einem immer auf's neue anwachſenden Berge von Aktenſtücken unter der Hitze leidend[2]). (IV 27.)

Am ſechſten Tage des ſiebenten Monats leide ich unter der verſengenden Hitze,
Von den mir vorgeſetzten Speiſen koſte ich ein wenig und kann dann doch wieder nicht eſſen.
Die Nächte ſind leider durch das Vorhandenſein vieler Skorpione geſtört,
Und nach Ende des Herbſtes werden wir noch mehr Inſekten zu ſehen bekommen!
In meinem Amte (vgl. Lun-yü I[2] 175) werde ich verrückt und möchte laut aufſchreien —
So raſch hintereinander folgen ſich (immer neue) Akten und Schriftſtücke;
Voll Sehnſucht blicke ich nach den ſüdlichen Bergen aus, wo die Fichte über die eiſige Schlucht wächſt (zu 架 vgl. Wên-hsüan Kap. 31, 28),
O könnte ich doch mit bloßen Füßen über das Eis (jener Schlucht) wandeln!

77. 遣懷 Seinen Gefühlen freien Lauf laſſend. (VI 20.)

Mit kummervollem Auge betrachte ich Reif und Froſt,
Doch unbekümmert (自) blüht die Aſter auf kalter Stadtmauer.
Die hängenden Zweige der Trauerweide werden vom Sturme fortgeriſſen.
Des Wanderers Tränen fallen beim hellen Hörnerſchall.
Der Turm ſpiegelt ſich unverzerrt im ruhigen Waſſer,
Die letzten Strahlen der untergehenden Sonne fallen ſchräg auf die Berge der Grenze,
Bei Einbruch der Nacht kehren alle Vögel in ihre Neſter zurück;
Jammernd ertönt der Ruf der Krähe, die — zu ſpät gekommen — keinen Ruheplatz mehr findet.

78. 雨過蘇端 Im Regenwetter kehre ich bei Su Tuan ein. (III 17.)

Seit Ertönen des Hahnenſchrei's löſen Regen und Sturm einander ab,
Und nach langer Trockenheit tut der Regen auch wohl.
Auf den Stock geſtützt ſchreite ich in den Frühlingsſchlamm hinaus,
Der Hunger ließ mich früh aufſtehen.

---

[1]) Schluß. Vgl. D. Z. IX u. X alte Folge ſowie I neue Folge. — [2]) Der Dichter war damals ein Unterbeamter — 司功 — des Bezirksvorſtehers von Hwa-chou, Playfair[1] Nr. 2357, [10]; über die Agenden eines 司功 vgl. Chavannes II 532. —

Ich denke an alle Familien, die ich bisher besucht habe —
Nach einer Mahlzeit bin ich nicht wieder hingekommen;
Bei Herrn Su aber bin ich schon wiederholt eingekehrt,
Und er freut sich immer wieder, wenn er sich aussprechen kann.
Auch ist er ein gar liebenswürdiger Mann —
Er läßt seine Kinder Birnen und Jujuben bringen
Und setzt mir ganz sicher schweren Wein vor;
(Denn) wenn wir trunken sind, haben wir keine Geheimnisse mehr vor einander.
Die Blumen am Rande des Daches sind von sattem Rot,
Das Gras in der Mauerecke ist von kränklichem Grün.
Verwandte und Gäste ergehen sich in scherzhafter Unterhaltung,
Und der Lärm allein schon tröstet mich hinfälligen Greis,
Umsomehr, da nun segenbringender Regen gefallen ist
Und mit Wahrscheinlichkeit eine reiche Ernte erwartet werden kann.
Zwar bin ich durch die kriegerischen Ereignisse von Frau und Kind getrennt,
Aber das wollen wir für den Augenblick vergessen und nicht davon sprechen.

79. 去矣行 Ich möchte fort! (Lied.) (XI 29.)

Hast du nicht den Falken auf dem Lederärmel gesehen?
Sobald er gesättigt ist, verläßt er seine Fessel.
Wie könnte er auch gleich der Dachschwalbe sein,
Die — Kot im Schnabel tragend — ein warmes Plätzchen sucht!
Der Mann der Wildnis ist leichtsinnig und kennt keine Scham;
Wie könnte er sich lange unter Fürsten und Grafen bewegen? (Tufu fühlt sich bei Yen Wu, Giles B. D. Nr. 2479, unbehaglich.)
Noch habe ich das Verfahren des Li Yü (Bücher der Weil-Dynastie, Kap. 33), die in Lan-t'ien gesammelten, in seinem Ranzen geborgenen Edelsteine zu verzehren, nicht versucht,
Darum will ich morgen früh nach den edelsteinreichen Bergen von Lan-t'ien (Playfair[1] Nr. 4004) aufbrechen.

80. 十六夜玩月 Sich am 16. des 8. Monats im Mondlicht ergehend. (XV 17.)

Gestern (am 15. des Monats) haben wir aus den Silberwellen des Mondlichts Anregung geschöpft,
Und nun behaupten alle, daß heute Herbstmitte mit ihrem glänzenden Tau sei (d. h. das Mondlicht ist heut ebenso hell wie gestern),
Die Berge, wo die Pässe sind (= Grenzberge) treten überall mächtig aus der Erde hervor,
Die Milchstraße scheint den Menschen ganz nahe zu sein;
Am Ausgang des Tales höre ich Holzhauer singend heimkehren,

Und das Flötenspiel auf der verlassenen Stadtmauer läßt neuen Kummer in mir erstehen.
Die Burschen von Szu-ch'uan wollen durchaus nichts vom Schlafe wissen
Und fahren die halbe Nacht hindurch auf ihren Schiffen.

81. 寄岑嘉州 Dem Ts'ên Shên (Giles B. D. Nr. 2017), Präfekten von Chia-chou in Sſuch'uan (Playfair[1] Nr. 755) übermittelt. (XVI 42.)

Mehr als zehn Jahre habe ich meinen alten Freund nicht gesehen.
Ich will nicht sagen, daß ich von Dir keine Briefe erhalten habe!
Aber ich wünschte, Dich immer wieder von Angesicht zu Angesicht zu sehen, doch die Pässe (d. h. Shensi) waren weit.
Wer hatte gedacht, daß Du als Präfekt in die Provinz gehen würdest, und zwar nach Chia-chou, der Stadt am Wên-Strome.
Der Wên-Strom (wo Du weilst) und die Gegend der drei Schluchten (wo ich mich aufhalte) sind zwar einander benachbart,
Aber um einen Humpen Wein zusammen zu trinken und dabei neue Gedichte zu machen, sind wir schließlich doch zu weit voneinander entfernt.
Jedes Gedicht von Dir, dem zweiten Hsieh T'sao (Giles B. D. Nr. 744) verdient, gesungen zu werden;
Ich, ein andrer Fêng T'ang (vgl. Lexikogr. Beiträge II 128) bin schon alt und warte auf Deine Gönnerschaft.
In einer Herbstnacht landete mein Boot hier, und ein neuer Frühling ist wieder über die Natur gekommen.
Auf mein Polster gestützt liege ich hier ferne von der Heimat und getrennt vom Kaiserpalast.
Was soll ich als Geschenk wählen, um Dir diese Zeilen zu übermitteln?
Ich schicke Dir zwei Karpfen aus Yün-an (d. h. aus K'uei-chou, Playfair Nr. 8914).

82. 猿 Der Affe. (XV 38 r.)

Dein klagender Schrei ertönt an der kahlen Felswand,
Einsam schwingst du am kahlen Aste.
Der Mensch kann nicht so wie du den Schwierigkeiten entgehen;
Du verstehst es, dich zu verbergen und wieder zum Vorschein zu kommen.
In deinen Gewohnheiten folgst du von jeher dem Rudel,
Und du verstehst ungewöhnliche List anzuwenden, um dein Leben zu retten.
Indessen so oft du aus dem Walde hervorspringst,
Möge der (erfahrene) Vater sein (leichtsinniges) Junges nicht im Stich lassen.

83. 黃魚 Die Störe. (XV 38 v.)

Täglich sieht man in den Schluchten von Ost-Sſu-ch'uan,
Daß immer wieder gelbe Störe den Wellen entnommen werden.

Fett und Fleisch wird als Hundefutter verwendet,
Selbst die größten Exemplare können sich nicht retten.
Denn alle möglichen Fänge und Reusen sind seit langem in Reihen aufgestellt,
Und nicht Wind noch Donner sind geneigt, ihnen mit ihrer wunderbaren Kraft zu helfen.
Auf schlammigem Sande sich krümmend trachten sie vergebens, sich mit ihrem Speichel am Leben zu erhalten,
Und den Kopf abwendend staune ich über ihre drachenartige Beschuppung (die ihnen doch nichts hilft).

84. 白小 Die kleinen weißen Silberfische. (XV 39.)

Die kleinen weißen Silberfische leben in Scharen
Und werden, ihrer Natur nach, zwei Zoll lang.
Sie gehören zu den kleinsten unter den Wassertieren,
Nach alter Gewohnheit werden sie als Zuspeise genossen.
Sie werden zu Markte gebracht, wo man vor einer verwirrenden Fülle weißer Blüten zu stehen meint;
Die Körbe werden geleert, und man glaubt Schneeflocken zu sehen.
Den toten Fischen wird noch der Rogen entnommen —
Ist solche gänzliche Ausrottung etwa billig?

85. Wildpret. (XV 39 v.)

Für immer hast du, o Hirsch, vom reinen Bache Abschied genommen,
Um als Leckerei zubereitet zu werden.
Du hattest nicht die Gabe, das Versteck der Genien aufzufinden,
Und so konntest du nicht beanspruchen, der Küche zu entgehen.
Eine Welt in Aufruhr achtet die Erhaltung der Lebewesen gering,
Und schon bescheidener Ruf zieht das Unglück an sich.
Die herrschende Klasse ist jetzt nichts als Räuber und Diebe —
Für diese Prasser mußt du einen flüchtigen Gaumenkitzel abgeben!

86. 鸚鵡 Der Papagei. (XV 40.)

Der Papagei hegt traurige Gedanken,
In seiner Klugheit erinnert er sich an den Abschied vom Walde.
Seine blaugrüne Brust ist schon ganz schäbig geworden,
Vergebens weiß sein roter Schnabel so viel zu reden.
Der Tag der Freiheit ist noch nicht gekommen,
Der Zweig, auf dem er früher gesessen, ist verlassen.
Die Welt liebt ihn und hat ihm doch wehe getan —
Was nützte ihm wohl die Schönheit seines Gefieders!

87. 北風 Nordwind. (XIX 6.)

Der Nordwind bricht gewaltsam über den äußersten Süden herein.
Der rote Phönix (die Dynastie) verliert täglich mehr an Ansehen.
Am Tung-t'ing-See will im Herbste Schnee fallen,
Und Storch und Wildgans wissen nicht, wohin sie sich wenden sollen.
Zehn Jahre lang hat die Mordlust Orgien gefeiert,
Die Bevölkerung aller Himmelsstriche ist geringer geworden.
Ich bewundere die vier Grauköpfe aus dem Anfang der Han-Dynastie —
Auch als die Zeiten ruhig geworden waren, verblieben sie doch in ihrer Zurückgezogenheit.

88. 樓上 Auf dem Söller. (XIX 42.)

Ratlos stehe ich da in der Welt und kratze mir den Kopf
Mit der weißen Nephritnadel, die ich wieder und wieder (aus meinem Haarknoten) ziehe.
Die Sänfte des Kaisers ist hoch oben im Norden (三極, Iking 351, ist offenbar die Ideal-Residenz Ch'ang-an),
Während ich südlich der fünf Seen mein Leben friste.
Die Sehnsucht nach der Kaiserstadt peinigt mein Inneres,
Was meine Fähigkeiten betrifft, schäme ich mich vor den Eichen.
Durch die Unruhen vertrieben, bin ich nicht imstande, mir selbst aufzuhelfen (wie könnte ich dem Staate helfen?!) —
Bis an mein Lebensende werde ich hier in Hsiang T'an (Playfair[1] Nr. 2800) verbleiben.

89. 贈高式顏 Dem Kao Shih-yen (Neffe des Kao Shih, Giles B. D. Nr. 961) zugeeignet. (III 4.)

Wo haben wir uns einst getrennt?
Heute, da wir uns wieder treffen, sind wir beide alte Männer geworden.
Der alte Freund ist still zurückgekehrt,
Um mit mir zusammen den Gefahren auszuweichen (T. of T. II 34).
Seitdem ich den Freund verloren, mit dem ich mich stets über Literatur unterhielt,
Erscheinen mir die Schenken, in denen wir einst Wein getrunken, leer.
Wird das Feuer des Aufschwungs, das mein ganzes Leben erfüllt,
Bei diesem Wiedersehen nicht von neuem entfacht werden?

90. 悲陳陶 Klage wegen der Niederlage bei Ch'ên T'ao[1]). (III 9.)

Im zehnten Monat (756 n. Chr.) floß das Blut der besten Söhne von zehn Provinzen
In den See von Ch'ên T'ao (Hsieh in Shensi, Playfair Nr. 2858).
Ein heiterer Himmel spannte sich über das weite Land, als ohne Schlachtenlärm

[1]) Über die Schlacht bei Ch'ên T'ao Hsieh vgl. T'ung Chien Kang-mu Kap. 44, Bl. 50.

Vierzigtausend Mann kaiserlicher Truppen (durch jähen Schrecken zersprengt) am gleichen Tage fielen.
Als die tatarischen Hilfstruppen des An Lu-shan (Giles B. D. Nr. 11) zurückkehrten, wuschen sie ihre Waffen im Schnee,
Sangen Kriegslieder wie vorher und feierten Trinkgelage in der Hauptstadt.
Dort wandten die Leute das Gesicht weinend nach Norden
Und hofften Tag und Nacht noch, daß die kaiserlichen Truppen zurückkommen würden.

91. 悲青坂 Klage wegen der Niederlage bei Ch'ing Fan (zeitlich mit der von Ch'ên T'ao zusammenfallend). (III 10.)

Wir lagerten in Ch'ing Fan beim Osttor (vgl. Playfair Nr. 8108[1], 1[1]),
Und tränkten unsere Pferde während des Winters in den Grotten des T'aipo-Berges;
Die gelben Turbane, die Hsi [1]) und andere Tataren, rückten täglich mehr nach Westen vor,
Einige wenige Reiter mit gespannten Bogen wagten, uns plötzlich anzugreifen.
Die Berge voll Schnee, die Flüsse voll Eis, das Land unwirtlich und kalt,
Schwarz der Rauch der Lagerfeuer, weiß die Knochen der Gefallenen —
Warum konnte ich unsern Truppen keine Nachricht zukommen lassen,
Daß sie bis zum nächsten Jahre ausharren und nicht übereilt vorrücken möchten!

92. 對雪 Im Schnee. (III 11.)

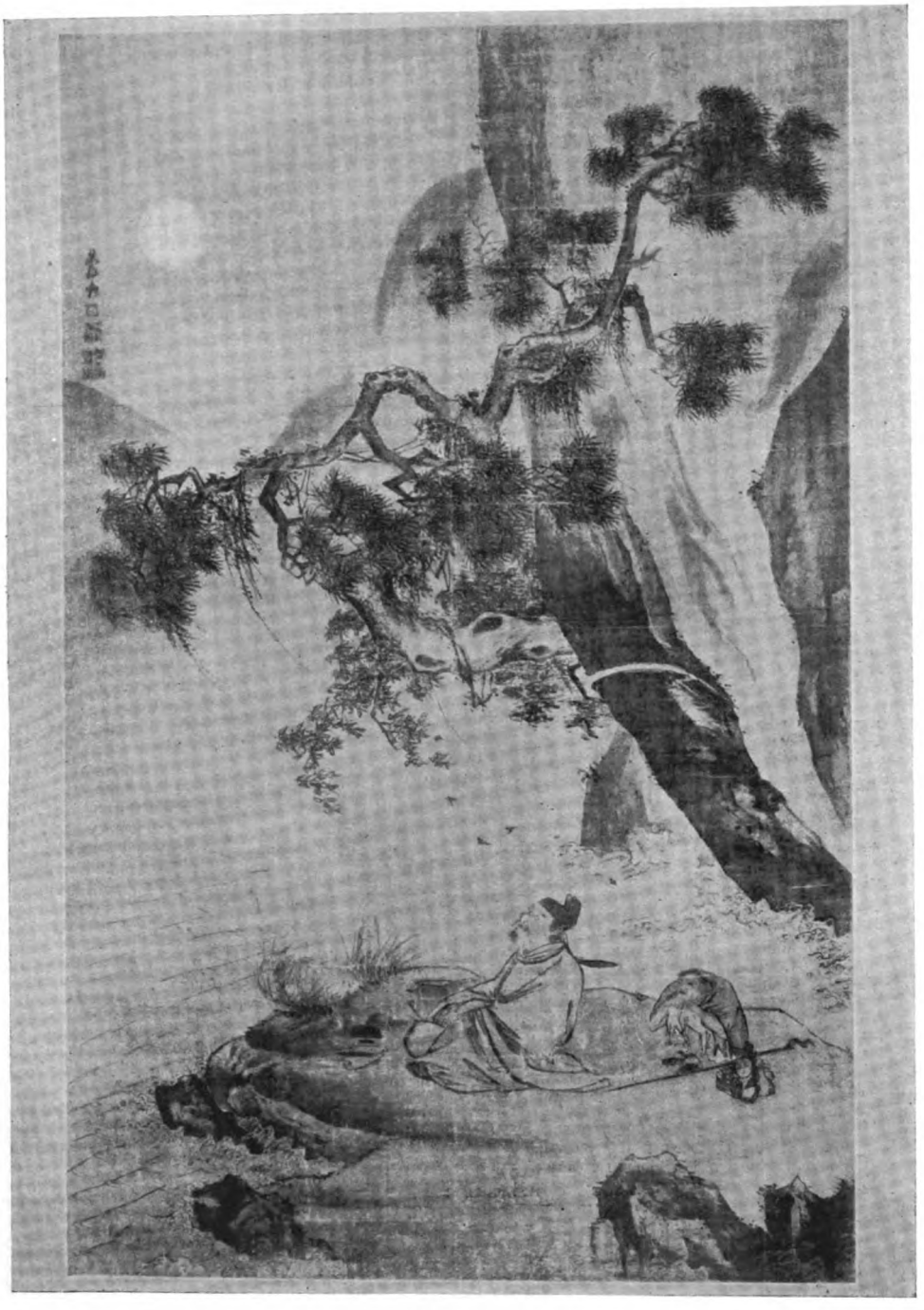
Zahllos sind die jammernden Geister der im Felde Getöteten (nach der Schlacht von Ch'ên-T'ao),
Einsam sitzt der alte Mann voll Kummer und seufzt.
Wirre Wolken senken sich bei Einbruch der Nacht,
Hastende Schneeflocken tanzen im wirbelnden Winde.
Die Kürbisflasche ist zur Seite geworfen, und im Becher ist kein Wein mehr,
Ein Ofen steht da, und darin brennt das Feuer blutrot.
Der Nachrichtendienst aus verschiedenen Provinzen ist unterbrochen,
Ich sitze traurig da und schreibe Zeichen in die Luft. (Vgl. Giles B. D. Nr. 2489.)

93. 遣興 Seinen Gefühlen Ausdruck gebend. (III 8.)

Mein kleines Füllen (Tufu's Sohn Tsung-wu) ist ein braver Junge.
Als er im Vorjahre sprechen lernte,
Fragte er gleich die Gäste nach ihren Namen
Und sagte die Gedichte seines alten Vaters auf.
Zur Zeit der Unruhen spielte er gern in der kleinen Gosse,
Wenn es zu Hause nichts zu essen gab, blickte er nur zur barmherzigen Mutter auf.

[1]) Die Hsi 奚 auch K'u-mo-hsi genannt, sind ein Volksstamm, der die Jeholgegend in Chihli bewohnte.

Zu: Gedichte von Tu Fu



Der Dichter Tu Fu

Tuschbild von dem chinesischen Maler Wu Lan-ku (16. Jahrh.) Sammlung Ono, (Tamashima).

Als ich wie einst P'ang Kung (Giles B. D. Nr. 1616) in die Berge ging, nahm ich ihn nicht mit mir,
Und daß ein Brief, an den Fuß der Wildgans gebunden, die Heimat erreiche, ist schwer zu erhoffen (vgl. Giles B. D. Nr. 1792).
Die ganze Welt ist mit Kriegsvolk gefüllt,
In Berg und Tal erschallen traurige Kampfsignale.
Selbst wenn ich wohlbehalten zurückkehrte und wir einander nicht verlieren sollten,
Daß es ein baldiges Wiedersehen sei, wage ich nicht zu hoffen.

94. 初月 Zunehmender Mond. (IV 28.)

Der zarte Glanz zeigt, daß die Sichel ihre Größe vom 8. Tage des Monats noch nicht erreicht hat,
Die schiefen Schatten (der vom Monde beleuchteten Gegenstände) zeigen, daß die Scheibe noch nicht voll ist.
Langsam erhebt sich der Mond jenseits der alten Grenze,
Und schon verbirgt er sich unter dem Rande der Abendwolken.
Die Milchstraße verändert ihr Licht noch nicht,
Und die Bergpässe liegen in ihrem gewohnten kalten Düster.
Vor dem Hofe liegt glänzender Tau,
Der im Dunkeln die Astern mit seinen Tropfen bedeckt.

95. 擣衣 Das Kleiderwaschen (der Gattin eines Kriegers in den Mund gelegt). (V 36.)

Wohl weiß ich, daß mein Mann nicht aus der fernen Besatzung zurückkehren wird,
Aber der Waschstein wird bei Eintritt des Herbstes (wie alljährlich) rein gefegt.
Wir nähern uns schon den kalten Wintermonaten,
Und mein Herz fühlt die lange Trennung um so mehr.
Ich will nicht davon sprechen, daß das Waschen der Kleider ermüdet,
Wenn ich sie dir nur nach der fernen Großen Mauer senden kann!
Was in meinen Kräften steht, will ich tun;
Möge der Schall des Waschsteines bis zu dir dringen (und mögest du meine Arbeit anerkennen).

96. 歸燕 Die (nach Süden) zurückkehrende Schwalbe. (Vgl. Liki, ed. Couvreur I 341 u. 378.) (V 33.)

Nicht nur, daß sie dem Eis und Schnee entflieht,
Sie flieht auch, weil sie nur noch wenige Gefährten hat.
Im Wechsel der Jahreszeiten zeigt sich keine Unregelmäßigkeit,
Und im 8. Monat fühlt sie triebhaft, daß sie nach Süden zurückkehren muß.

Erkundigt sie sich etwa nach dem Erscheinen des Frühlings?
Die Jungen mit sich führend, kommt sie (im 2. Monat) wieder, denn sie kennt die Naturgesetze.
Wenn ihr altes Nest noch nicht zerstört ist,
Weiß sie, wieder zu ihrem früheren Herrn zurückzufliegen.

97. 野望 Blick übers Land. (V 29.)

Trotz der klaren Herbstluft ist der Ausblick nicht vollkommen,
Denn am Himmelssaume erheben sich dunkle Wolkenschichten.
Das entfernte Gewässer bildet mit dem Himmel zusammen eine Fläche reiner Farbe,
Die verlassene Stadtmauer liegt tief im Nebel verborgen.
Die wenigen Blätter der Bäume werden auch noch vom Winde herabgeweht.
Hinter den fernen Bergen beginnt die Sonne zu sinken.
Warum kehrt der einsame Kranich so spät zurück?
Die (faulen) Krähen füllen schon (seit Einbruch der Dämmerung) den Wald!

98. 歸鴈 Die (nach Norden) zurückkehrenden Wildgänse. (XIX 28.)

Ich hörte sagen, daß im heurigen Frühling (767 n. Chr.) die Wildgänse
Aus dem Süden der Provinz Kwang-schou (nach Norden) zurückgekehrt seien.
Als sie Blüten sahen, trennten sie sich vom südlichen Meere,
Um den Schnee zu vermeiden, kamen sie (im vergangenen Herbste) nach den Lo-fou-Bergen von Kwangtung.
Diese Tiere sind durch die kriegerischen Ereignisse beunruhigt worden;
Wann werden sie den Kummer der Wanderschaft (in ungewohnten Gegenden) nicht mehr haben?
Alljährlich, wenn Reif und Eis sie störten,
Gelangten sie im Herbste niemals südlicher als bis zum Tung-t'ing-See.

99. 得家書 Bei Empfang eines Briefes von der Familie. (III 21.)

Der Bote, der mit einem Briefe von mir, dem Wanderer, nach Hause ging,
Ist nun mit einer Antwort meiner Familie zurückgekommen.
Heute weiß ich nun endlich Neuigkeiten von zu Hause,
Und bin auf Augenblicke nicht im fremden Lande, sondern in der Heimat.
Dem kleinen Bären (Tufu's Sohn Tsung-wên) geht es glücklicherweise gut,
Und das Füllen (der Sohn Tsung-wu) liebt die Gosse über alles.
Mit zunehmendem Alter fühle ich mich schrecklich vereinsamt,
Unter dem Einfluß der Zeitereignisse sind Zusammenkünfte selten.
Als ergrauter Mann bin ich ins kaiserliche Zeltlager geeilt
Und habe da meine Ernennung zum Zensor erhalten.

Die nördliche Hauptstadt (Ch'ang-an) ist noch immer in den Händen des Feindes (An Ch'ing-hsü, Giles B. D. Nr. 11),
Und wir sind schon im Herbstanfang, wo der Kaiser sich sonst nach dem westlichen Weichbilde begab, um den Herbstempfang zu feiern (Liki I 374).
Ein kalter Wind weht, so daß man mit der nach Süden ziehenden Wildgans tauschen möchte,
Ein Herbstregen geht nieder, so daß man wünscht, als Fisch zur Welt gekommen zu sein.
Ich bestelle das Feld, tief in den öden Bergen,
Und ich möchte — die Hane schulternd — bis an mein Lebensende da verbleiben.

100. 十七夜對月 Am 17. des 8. Monats angesichts des Mondes. (XVI 34.)

Der Mond der Herbstmitte ist auch heute nacht noch rund.
Ich alter Mann sitze allein im Dorfe am Strome.
Ich rolle den Türvorhang auf und wieder beleuchtet der Mond den Fremdling,
Ich gehe auf meinen Stock gestützt spazieren, und er folgt mir noch immer.
Sein durchdringender Glanz bringt die im Wasser verborgenen Untiere in Bewegung,
Seine Helligkeit beunruhigt die auf den Zweigen nächtigenden Vögel wiederholt.
Meine Hütte lehnt sich an einen Orangenwald,
Und in dieser hellen Nacht liegt frischer Tau auf allen Pflanzen.

Watatsumi und Shusubin.

Von Fritz Rumpf.

Mit 29 Abbildungen und 2 Tafeln.

Abb. 1. Okumura Masanobu. Yarō, yūjo und utabikuni. Etwa 1720.

Die meisten Sammler japanischer Holzschnitte in Europa und Amerika sind schon zufriedengestellt, wenn in ihrer Sammlung jeder bekannte Holzschnittkünstler mit mindestens einem Blatte vertreten ist. Allenfalls sucht man bekanntere Serien möglichst vollständig zu bekommen oder man spezialisiert sich auf bestimmte Künstler und Kunstepochen. Von dem so überaus reichhaltigen kulturgeschichtlichen Material, das uns in den Druckerzeugnissen der Tokugawazeit in Wort und Bild geboten wird, aber haben bisher weder Sammler noch Forscher genügend Gebrauch gemacht. Es ist natürlich schon zu begrüßen, wenn dieser oder jener Sammler sich nicht mehr damit begnügt seine Sammlung allein nach den stumpfsinnigen Grundsätzen eines Briefmarkensammlers zusammenzustellen, doch sind alle bisher unternommenen Versuche Sammlungen nach kulturhistorischen, zeitgeschichtlichen oder anderen Gesichtspunkten zu ordnen über bescheidene Ansätze nicht hinausgekommen. Julius Kurth und Hans von Winiwarter haben allerlei Interessantes, auch manches Brauchbare in diesem Sinne veröffentlicht, als Grundlagen für weitere Forschungen aber sind auch ihre Arbeiten nur bedingt brauchbar, da sie zum Teil auf sehr zweifelhafte japanische und europäische Quellen zurückgehen. Auch Basil Stewarts „Subjects portrayed in japanese colour-prints“ [1]), das angeblich „in seinem erschöpfenden Text alles Wissenswerte bringt“, erzählt uns nur wieder Dinge, die wir aus anderen Büchern schon lange kennen, Neues bringt es uns nicht. Für eingehendere Studien auf jedem Gebiete bleibt uns die japanische Fachliteratur unentbehrlich, da ohne ihre Kenntnis uns Vieles unverständlich bleiben muß. Kann einerseits die Holzschnittforschung nicht ohne das nötige kulturgeschichtliche Material auskommen, so ist andererseits der Holzschnitt für das Verständnis und zur Erläuterung kulturgeschichtlicher

[1]) Im Scarabaeus Verlag. Berlin 1923.

Quellen oft unentbehrlich. Die folgenden Zeilen mögen zeigen, wie sehr Holzschnitt und ethnographische Forschung sich zu ergänzen geeignet sind.

Auf Seite 215 in de Beckers „The nightless city“ [1]), das häufig von europäischen Forschern als ernstzunehmende Quelle betrachtet wird, finden wir die Übersetzung eines Liedes, die uns und auch dem Verfasser unverständlich bleibt. Der japanische Text des betreffenden Liedes lautet: Ototsui wa omoshirokatta ga kyō wa dokoyara monosabishi watatsumi demo yobi ni ka shusubin wo manekō ka . . .“. De Becker übersetzt: „Yesterday was a jolly day, but somehow or other to-day seems gloomy. Shall we send for wadadsumi (sea deity) or shusubin (?) . . .“ Die im Folgenden aufgeführten Holzschnitte haben anscheinend mit dem mitgeteilten Liede nichts zu tun, wir werden jedoch sehen, daß sie für das Verständnis des Liedes nicht ohne Bedeutung sind. Edward F. Strange bringt in seinem Buche „Japanese illustration“ [2]) auf Seite 9 eine Zeichnung des Okumura Masanobu mit der Unterschrift: „The three saki tasters“ (vgl. Abb. 1). Das Bild ist eine Parodie auf einen bekannten Vorwurf in der chinesischen Malerei, der die drei Vertreter der drei Religionen Konfuzianismus, Taoismus und Buddhismus als Weintrinker zeigt. Statt der sonst dargestellten Vertreter der Sekten in ihrer Ordenstracht, bringt Masanobu eine yūjo, einen yarō (Lustknabe) und eine dritte Persönlichkeit, die an eine buddhistische Nonne erinnert. Die beiden ersten Figuren legen die Vermutung nahe, Masanobu habe hier statt der drei Religionen drei Arten der käuflichen Liebe darstellen wollen, doch bleibt es zunächst rätselhaft, was dann die Gestalt der Nonne in dieser etwas anrüchigen Gesellschaft zu suchen hat. Es bleibt daher zu untersuchen, ob hier tatsächlich eine Nonne dargestellt ist. Die in Frage kommende Persönlichkeit trägt einen flachen Binsenhut, darunter ein um den Kopf geschlungenes schwarzes Tuch, das anscheinend den kahlgeschorenen Schädel verhüllen soll, dazu ein einfarbiges kuttenähnliches Gewand, das durch einen schmalen Gürtel zusammengehalten wird. Unter dem Arm trägt sie einen flachen Kasten. Halten wir nun unter den uns bekannten Holzschnittblättern nach ähnlichen Darstellungen Umschau so finden wir eine ähnlich gekleidete Frau auf einem Blatte des Kondō Kiyoharu (vgl. Abb. 2) aus der Sammlung Bing in Paris [3]). Auch hier trägt die Frau den flachen Hut, das Kopftuch, ein einfarbiges Gewand und den schmalen Gürtel. Hände und Unterarme sind durch Handschoner geschützt. Die Frau wird durch zwei jugendliche Dienerinnen, die gleichfalls Kopftücher tragen begleitet. Die eine der Begleiterinnen trägt einen Kasten, wie wir ihn schon von Masanobus Zeichnung her kennen. Seidlitz gibt dem Blatte die Unterschrift: „Junge Frau auf der Reise mit zwei Dienerinnen“. Auch ein merkwürdiges Blatt des Torii Kiyohiro (vgl. Abb. 4) aus der Sammlung Vever in Paris [4]) erscheint in diesem Zusammenhang beachtenswert. Das Blatt stellt nach Seidlitz ein „junges Mädchen eine Treppe herabsteigend“ vor. Man könnte glauben, daß hier vom

[1]) J. de Becker. The nightless city. Yokohama 1899. II. Aufl. 1905. — [2]) London, George Bell u. Sons 1904. Das Blatt wurde erstmalig von W. Anderson in seinem Pictorial arts of Japan, London 1886 auf S. 145 gebracht. — [3]) Abgebildet bei W. v. Seidlitz: Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts. I. Auflg. S. 76. Abb. 31. — [4]) Abgeb. ebendort: S. 101. Abb. 45.

Abb. 2.

Abb. 3.

Abb. 4.

Abb. 2. Kondō Kiyoharu. Utabikuni. Etwa 1720. — Abb. 3. Katsugawa Shuntei. Bikuni, aus dem Temmei jūnishi daitsū. Etwa 1780. — Abb. 4. Torii Kiyohiro. Bikuni. Etwa 1770.

Künstler irgend eine Schönheit des Yoshiwara porträtiert sei, wenn nicht der eigenartige Kopfputz dies als ausgeschlossen erscheinen lassen würde. Auch hier wieder finden wir, daß der kahlgeschorene Schädel durch eine schwarze Mütze bedeckt wird, eine wenig glaubhafte Tracht für eine yūjo des Yoshiwara. Des Rätsels Lösung finden wir in der japanischen Literatur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts und auch in den bis heute an Sachlichkeit noch unübertroffenen Reiseberichten unseres Landsmannes Engelbert Kämpfer [1]).

Die buddhistischen Bettelnonnen (bikuni, kanjinbikuni, utabikuni, koutabikuni, Kumanobikuni) hatten um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ihren Hauptsitz in Kumano im Lande Kii. Von dort zogen sie alljährlich im fünften Monat gruppenweise durch das Land, die Reisenden auf den Heerstraßen anbettelnd oder in Dörfern und Städten von Haus zu Haus Almosen heischend. Den Hausbewohnern gaben sie durch Absingen religiöser Lieder ihre Anwesenheit kund und warteten an der Haustür bis man ihnen ein Schale Reis oder ein Paar Kupfermünzen herausbrachte. Statt der von den Bettelmönchen bei ihren Bittgängen gebrauchten Klingeln bedienten sich die bikuni einer Art Kastagnetten (binzasara)

[1]) Deutsche Ausgabe von Kämpfers „Beschreibung des Japanischen Reichs". Rostock 1749 als Anhang zu J. B. du Haldes Beschreibung des chinesischen Reichs.

Abb. 5.

Abb. 6.

Abb. 5. Aus dem Sunkin zattetsu. Nach einem alten Bilde. Bikuni bei Erklärung eines Bildes des Höllengerichtes. Etwa 1650. — Abb. 6. Aus dem Kottōshu des Santō Kyōden. Bikuni vor einem Vornehmen singend, die Bilderrolle in der Hand. Auf der Veranda die Bilderkiste, die Binsenhüte und eine komekami, die zur Begleitung des Gesanges das binzasara spielt. Etwa 1630.

(vgl. Abb. 6 u. 22). Den Vorschriften des Buddha entsprechend kleideten sie sich in unscheinbare graue oder schwarze Gewänder (koromo), die durch einen einfarbigen schmalen Gürtel zusammengehalten wurden. Den kahlen Kopf umhüllten sie mit einem Tuche und zum Schutze gegen Wind und Wetter trugen sie einen einfachen Binsenhut (sugegasa). Als Fußbekleidung trugen sie eine besondere Art Sandalen deren Sohle hinten zum Schutz der Ferse nach oben gebogen war (bikunisetta) (vgl. Abb. 21). Die zur Aufnahme des Reises bestimmte Almosenkelle (kanjinbishaku) trugen sie durch den Gürtel gesteckt an der Hüfte (Abb. 12 u. 13). Die bikuni traten schon in jungen Jahren (meist im Alter von 7 oder 8 Jahren) in das Kloster zu Kumano ein und genossen nur eine kurze Ausbildungszeit. Man traf daher unter ihnen viele junge Mädchen. Später führten sie auf ihren Bettelfahrten Bilder mit Darstellungen der Freuden des Paradieses und mit den Strafen der Missetäter in der Hölle mit sich, da sie häufig aufgefordert wurden die Häuser zu betreten, um den Frauen, die wenig Gelegenheit hatten die Predigten in den Tempeln anzuhören, religiöse Vorträge zu halten. Zum Mitführen dieser Bilder bedienten

ſie ſich großer flacher Käſten (bunko). Dieſe bikuni nannte man etoki-bikuni (Bilder erklärende bikuni). Schließlich überließen die bikuni das Einſammeln der Almoſen ganz den jugendlichen Novizinnen (kobikuni, komegami) die den Erlös ihrer Bettelfahrten täglich an ihre Erzieherin (anebikuni) abzuliefern hatten. Bei ſchlechtem Wetter blieben die bikuni überhaupt zu Hauſe und ſchickten nur die komegami aus. Wie auch ſchon Kämpfer berichtet traf man damals dieſe Bettelnonnen auf allen Heerſtraßen an, wo ſie die Reiſenden in ſehr zudringlicher Weiſe anbettelten. Die Reiſenden ihrerſeits ließen die bikuni häufig, um ihren Spaß mit den „frommen Schweſtern" zu treiben, in die Herbergen und Raſthäuſer rufen. Dort forderte man ſie auf, zur Begleitung ihrer Kaſtagnetten weltliche Lieder zum beſten zu geben und bäueriſche Tänze, wie ſie die Holzknechte in den Wäldern von Kii zu tanzen pflegten aufzuführen. Hatte man weidlich über ihre ungeſchulten Stimmen und über ihre ungeſchickten Tänze gelacht, kargte man auch nicht mit Geldgeſchenken. Auch andere weniger harmloſe Wünſche der Reiſenden, die ſich mit dem Keuſchheitsgelübde einer Nonne kaum vereinbaren ließen, waren die bikuni gegen Geld zu erfüllen gern bereit. Dieſe Geldgeſchenke waren anſcheinend reichlicher als die ſchmalen Einnahmen aus den Bettelgängen vor den Bürgerhäuſern, und die bikuni ſuchten offenſichtlich das Gefallen der Reiſenden dadurch zu erregen,

Abb. 7.

Abb. 8.

Abb. 7. Watatſumi. Aus dem Hyakujin jorō ſhinaſadame des Niſhikawa Sukenobu von 1723. Links Yuiwatabündel. — Abb. 8. Bikuni und komekami. Aus dem Hyakujin jorō ſhinaſadame des Niſhikawa Sukenobu von 1723.

daß sie mehr Sorgfalt auf ihre Kleidung und auf ihr Äußeres verwandten. Seit etwa 1670 trugen sie elegante einfarbige Kleider, die allerdings im Schnitt noch der Nonnenkleidung glichen, den kahlen Kopf bedeckten sie mit einer nach hinten über den Rücken herabfallenden, seidenen Mütze (nagezukin) (Abb. 12) oder umhüllten ihn mit einer Art Turban (bōshi), während sie vorher ein Tuch wie andere Nonnen einfach um den Kopf geschlungen zu tragen pflegten. Statt des einfachen Binsenhutes trugen sie solche aus feinstem Fasergeflecht. Gesicht und Arme waren gepudert, die Lippen sorgfältig geschminkt, und an Stelle der abrasierten Augenbrauen wurden solche mit Tusche aufgemalt. Auch damals kamen noch zahlreiche bikuni aus Kumano, die meisten aber hatten sich inzwischen in größeren Ortschaften angesiedelt, wo sie ganze Straßenzüge meist an der Grenze des Weichbildes bewohnten. Dort hausten sie meist zu zweit und dritt zusammen mit einigen ihrer kleinen Schülerinnen, die sie im Singen modischer Lieder unterrichteten und zu Bettelfahrten anlernten. Zunächst stammten die Verehrer der bikuni aus den unteren Volksschichten, bald aber fanden sich durch den Reiz der Neuheit angelockt auch zahlreiche Vertreter der besseren Stände ein und bald waren sie so populär, daß der Ruhm der gefeierten Schönheiten von Yoshiwara und Shimabara vor dem ihren verblaßte. In allen größeren Städten, hauptsächlich in Edo und in Kyōto entstanden prächtige Absteigequartiere (nakayado) (vgl. Abb. 9), wohin man die bikuni zur Zusammenkunft rufen ließ. Dort im nakayado wechselten sie nach ihrer Ankunft die Kleider und erschienen vor den Gästen in farbenprächtigen Seidengewändern, während sie auf der Straße nach wie vor in einfarbigen oder unauffällig gemusterten Kleidern zu gehen pflegten. Die bunten Kleider ließen sie sich durch die komegami in der bunko, die ehemals zur

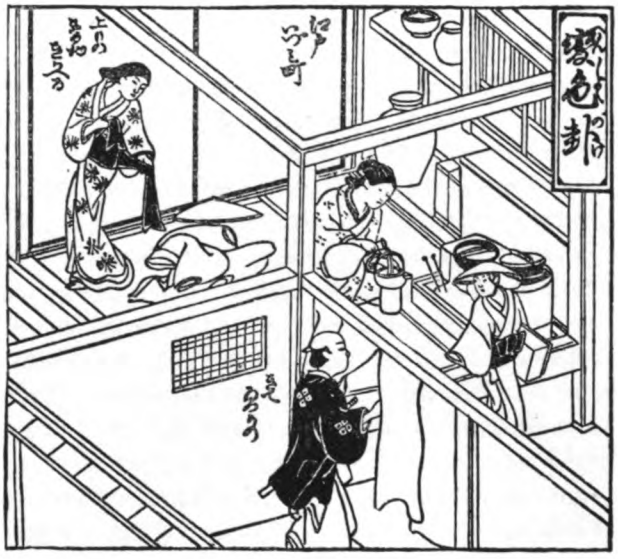


Abb. 9. Bikuni im nakayado. Aus dem Yahaku naishō kagami von 1710.

Abb. 10. Bikuni. Aus dem Kōshoku kinmō zui des Yoshida Hambē von 1685.

Aufnahme der Bilder mit den Paradiesesfreuden und Höllenstrafen bestimmt war, nachtragen. Es war Sitte, daß man niemals eine bikuni allein engagieren konnte und die Gäste waren genötigt stets zwei gleichzeitig zu bestellen. Die zweite, meist war dies eine schon bejahrtere Nonne, unterhielt während des Essens den Gast dann durch den Vortrag modischer Lieder (hayariuta), die Bedienung besorgten die komegami. Zwischen 1670 und 1710 werden uns die Namen zahlreicher bekannter bikuni mitgeteilt. Die bekanntesten waren Seirin I., Eigen, Chōden, O-Hime, O-Matsu, Seirin II., Chisei, Yūrin, Shigen. Am berühmtesten war Seirin II., ihr Ruf war größer als der der bekanntesten tayū des Yoshiwara. Wenn sie dem Rufe eines Gastes zum nakayado Folge leistete, zog sie dorthin nach Art der tayū, wenn diese zum ageya zogen. Statt der kamuro begleiteten sie ihre komegami und statt der shinzō folgten ihr andere bikuni (vgl. Abb. 8). Als Seirin schließlich die Mätresse (mekake) eines hatamotosamurai wurde, war darüber, wie erzählt wird, einer der mächtigsten Minister der damaligen Zeit, der sich selbst Hoffnung auf ihre Freundschaft gemacht hatte, sehr ungehalten. Um 1715 war eine andere bikuni, die dem Schauspieler (Frauenrollenspieler) Nakamura Gentarō sehr ähnlich sah, und die deshalb den Spitznamen Gentarō-bikuni führte in Edo sehr populär. Die Regierung schien lange Jahre dem wenig moralischen Treiben der bikuni

Abb. 11.

Abb. 12.

Abb. 11. Aus dem Tōsei taga mi no uë des Yoshida Hambē von 1709. Bettelnde bikuni im Tempelbezirk von Ise. — Abb. 12. Bikuni und komekami. Aus dem Wakoku hyakujo des Hishikawa Moronobu von 1695. Die beiden Bikuni tragen die nagezukin.

gegenüber blind zu sein. Erst 1706 erging erstmalig ein Verbot der nakayado, den bikuni jedoch wurde damals lediglich das Tragen seidener Kleider untersagt. Der Grund des Einschreitens der Regierung war der gemeinsame Liebestod einer bikuni und des Sohnes eines reichen Reishändlers. Bei der Leichenschau hatte es sich damals herausgestellt, das die betreffende bikuni seidene Kleider trug. Die Verordnung der Regierung blieb nur wenige Jahre in Kraft, bald wurde sie gemildert und schließlich ganz aufgehoben. Als sich dann im Jahre 1741 ein neuer Doppelselbstmordfall ereignete, diesmal war der Liebhaber ein samurai des hatamoto-Adels, erfolgte ein neues schärferes Verbot, durch welches nicht nur die nakayado sondern auch das Umherziehen der bikuni in den Straßen der Stadt untersagt wurden. Nun mieteten sich die bikuni Häuser in den verschiedenen Stadtteilen und empfingen dort ihre Gäste. Um 1780 waren sie in Edo noch allgemein bekannt, scheinen dann aber bald ihre einstige Popularität eingebüßt zu haben, im Kamigata und in der Provinz Ise hielten sie sich länger. In Kyōto finden wir sie noch gegen 1830. In den großen Städten traf man meist nur jüngere bikuni an, die älteren und häßlichen hielten sich in kleinen Städten oder auf den Landstraßen der entlegeneren Provinzen auf. Diejenigen, die auf keine Eroberungen mehr zu hoffen hatten, lebten in Ehegemeinschaft mit den yamabushi oder zogen sich in ein Kloster zurück. Neben den schon genannten Bezeichnungen waren die bikuni auch als maruta, marume, daruma und shusubin bekannt. Den letzten Namen shusubin = „Satinfrisur", führten sie der schwarzen seidenen Mützen wegen. Wir sehen also, daß Masanobu in seiner parodistischen Zeichnung tatsächlich die für seine Zeit typischen Vertreter auf dem Liebesmarkt darstellen will, und auch die von Kiyoharu und Kiyohiro dargestellten Blätter sowie der Ausdruck shusubin in dem durch de Becker mitgeteilten Liede werden uns so schließlich verständlich. Zur Ergänzung des im Vorhergehenden Gesagten lassen wir hier die beiden Stellen aus Kämpfers Reisebericht folgen.

Abb. 13. Komekami vor einer Teeschänke. Aus dem Wakoku shōshoku ezukushi des Hishikawa Moronobu von 1685

Abb. 14.

Abb. 15.

Abb. 16.

Abb. 17.

Abb 18.

Abb. 19.

Abb. 20.

Abb. 21.

Abb. 22.

Verschiedene Darstellungen von Utabikuni. Abb. 14. Aus dem Jinrin kimmōzui von 1690. — Abb. 15. Aus dem Kyōwarambē von 1658. — Abb. 16. Schauspieler in Bikunirollen von Torii Kiyohiro 1758. — Abb. 17. Aus dem Zatto ichiran von 1820. — Abb. 18. Nach einer Darstellung von etwa 1660. — Abb. 19. Nach einer Darstellung von etwa 1590. — Abb. 20. Nach einer Darstellung von etwa 1710 — Abb. 21. Bikunisetta. — Abb. 22. Binzasara.

§ 481.

Man trifft eine unbeschreibliche Menge Bettler auf allen Straßen dieses Reichs an, sonderlich aber auf der Straße Tokaido, welche die gangbarste ist. Unter diesen Bettlern trifft man einige junge und starke Leute an, die sich das Haupt beschären lassen, welche Gewonheit durch den Sotoktai, einen eifrigen Verteidiger der ausländigen und heidnischen Religion, die man Fotoge nennet, eingeführet worden. Zu diesen Personen männlichen Geschlechtes, oder Bettelmönchen, kommen auch eine große Menge Bettelnonnen, die man Bikuni heißt. Diese Nonnen leben unter der Aufsicht der Nonnen zu Kamakura und Miaco, denen sie auch von dem jährlich etwas abgeben müssen, was sie sich zusammengebettelt haben. Außerdem müssen

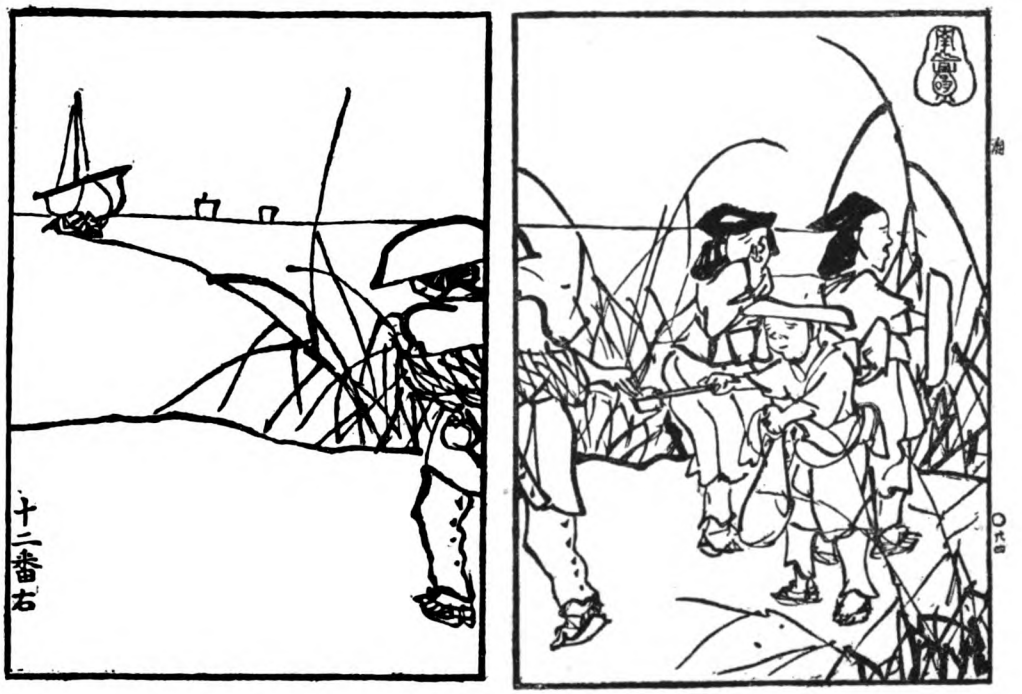


Abb. 23. Bettelnde bikuni auf der Landstraße. Aus dem Kaidō sōga des Kawamura Bumpō von 1811.

sie auch eine Contribution an den Tempel des Khumano zu Isje entrichten. Sie haben auch ihren vornehmsten Aufenthalt in der Nachbarschaft von Khumano, deswegen man sie auch die Nonnen von Khumano nennet, um sie von andern Ordensschwestern zu unterscheiden. Dieses sind die schönsten Weibspersonen, die wir in ganz Japon gesehen. Die Töchter armer Leute wenn sie wohlgebildet sind, suchen und erhalten auch die Freyheit, in diesem Nonnenhabit betteln zu dürfen, weil sie wohl wissen, daß die Schönheit gar eine starke Reizung bey reisenden Leuten sey, sich freygebig zu erweisen. Die Jammabos, deren hernach gedacht werden soll, haben die Gewohnheit, daß sie ihre Töchter in diesen Orden treten lassen, und auch ihre Weiber daraus nehmen. Es giebt auch solche Nonnen darunter, die in den Bordels erzogen werden, und die, wenn sie ihre Zeit darin gedienet haben, das Privilegium erkaufen, den Überrest ihrer Schönheit und Jugend in diesem Orden zuzubringen. Es wohnen ihrer zwo bis drey zusammen, und sie thun alle Tage

eine Bettelreiſe von einigen Meilen. Sie finden ſich ſonderlich bey ſolchen Paſſagiers ein, die ſich in Sänften tragen laſſen. Sobald ſie eines Reiſenden anſichtig werden, ſo nähern ſie ſich ihm, und bitten um ein Almoſen; nicht alle auf einmal, ſondern eine nach der andern. Eine jede ſinget einen Baurengeſang. Finden ſie, daß ein ſolcher Reiſender liebreich und wohlthätig iſt, ſo leiſten ſie ihm auf etliche Stunden Geſellſchaft. Und gleichwie dieſen Nonnen ihre Ehre und Keuſchheit nicht ſonderlich am Herzen lieget; ſo kann, man ihnen auch eben keine ſonderliche Armuth anſehen. Sie bezeugen ſich zwar dem Cloſtergelübde gemäs und beſchären das Haupt, wiſſen aber ſolches ſehr geſchickt zu verbergen. Sie gehen ganz reinlich in der Tracht der gemeinen Japoneſer, und bedienen ſich eines großen Hutes gegen die Sonnenhitze. Gemeiniglich führen ſie einen Stab in den Händen. Ihre Stimme, Geberden und ganzes äußerliches Betragen hat weder etwas wildes, noch affectirtes, noch niedergeſchlagenes an ſich; ſondern ſie erſcheinen natürlich, frey, angenehm, und dem Anſehen nach züchtig und beſcheiden. Damit aber ihre Züchtigkeit nicht zu ſehr beſchrieen werde; ſo iſt zu merken, daß ſie den liebreichen Wohlthätern, denen ſie Geſelſchaft leiſten, beſtändig den entblößten Hals ſehen laſſen, unter dem Vorwand, daß es in ihren Lande Sitte ſey. Vielleicht ſind ſie eben ſo gut liederliche Huren, als ſtrenge ſie den Reguln ihres Ordens nachzuleben ſcheinen.

§ 482.

Von den Jammabos oder berg- und bettelmönchen.

Bey Gelegenheit dieſer Bikuni oder Bettelnonnen muß ich noch einmal an die Jammabos denken, oder an die Bergprieſter oder auch Bergſoldaten, weil ſie zu allen Zeiten mit Degen und Säbeln erſcheinen. Sie beſchären das Haupt nicht, ſondern folgen dem Stifter ihres Ordens, der ſeinen Leib dadurch zu tödten ſuchte, daß er auf hohe und ſteile Klippen hinauf kletterte. Wenigſtens tragen ſie noch die alte Kleidertracht, und bezeigen ſich ihren Vorfahren im äußerlichen Weſen und Cerimonien gleich; denn von der alten Strengigkeit haben ſie gar ſehr abgelaſſen. Sie wohnen gemeiniglich in der Nachbarſchaft eines berühmten Tempels des Cami, in deſſen Namen ſie auch ums Almoſen anhalten, deſſen Heiligkeit und Wunderwerke

Abb. 25. Watatſumi. Aus dem Ehon miſao guſa des Suzuki Harunobu von 1780.

Zu: Rumpf, Watatsumi und Shufubin

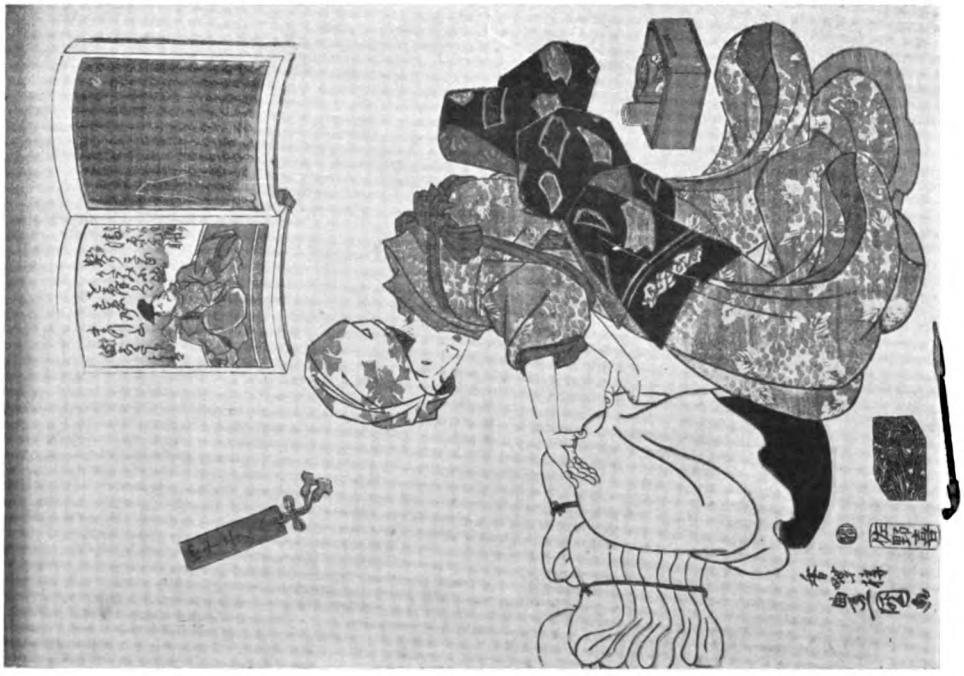


Abb. 27. Watatsumi
Von Kōchōrō Toyokuni. ca. 1830.

Abb. 26. Eifersuchtsszene
Watatsumi und junger Mann. Von Suzuki Harunobu. ca. 1768.

Abb. 24. Bikuni.
Aus dem Edo hakkei des Gencho shi von 1783.

Zu: Rumpf, Matatsumi und Shusubin

sie mit einer starken und etwas heischern Stimme herausstreichen. Zu gleicher Zeit rasseln sie auch mit ihren großen und mit Eisen beschlagenen Stöcken, darein das Geld gestecket wird, und blasen in ein Horn, daß aus einer großen Muschel verfertigt worden. Ihre Kinder halten sie zu diesem herumschweifenden Leben von Jugend auf an, und kleiden sie auch in ihren Ordenshabit ein. Diese kleinen Spitzbuben fallen den Reisenden sehr beschwerlich; sie warten gemeiniglich auf sie, wenn sie die Berge hinaufklettern oder durch hole Wege gehen müssen, weil sie ihnen alsdann nicht ausweichen können. An einigen Orten vereinigen sie sich samt ihren Vätern mit einem Trupp der vorgedachten Bikuni oder Nonnen; und diese zusammen machen mit ihrem Singen, Schreyen, Blasen, Plaudern, einen so entsetzlichen Lermen, daß Leute davon toll oder taub werden möchten. Der abergläubige Pöbel frägt diese Bettelmönche oft um Rath, und bildet sich ein, daß sie ihnen wahrsagen, gut Glück verkündigen und verlorne Sachen wiederschaffen könnten. Sie bekennen sich zur Religion der Cami, als zu einer uralten Religion; dennoch aber gestattet man ihnen keinen Tempel der Cami, braucht sie auch zu keinen Bedienungen in demselben.

§ 529.

Wir erreichten diesen Ort[1]) auch, nachdem wir des Nachmittags durch verschiedene Dörfer gereiset waren, davon keines unter 200 Häuser hatte. Jokaitz aber ist ein Dorf, darin wol 1000 Häuser befindlich sind. Es hat verschiedene große Gasthöfe, die für die Reisenden sehr beqvem angeleget sind. Denn die Einwohner desselben müssen sich theils von den Ab- und Zureisenden, theils aber von dem benachbarten Meer ernähren. Dieses reichet ihnen Fische, Krebse, Seekräuter und dergleichen. Unter den Pilgrimmen, die wir hier antrafen, sahen wir auch eine in Seide gekleidete, wohlgebildete und stark geschminkte Frau, die einen alten blinden Mann an der Hand führete, und für ihn bettelte; welches für uns etwas neues war. Auch fanden wir viele junge Bekuni oder fromme Bettler, die ich oben bereits beschrieben habe. Sie betteln von den Reisenden, singen ihnen Lieder nach abgeschmackten Melodien vor, und halten sich so lange bey ihnen auf, als sie es verlangen, jedoch um billige Bezahlung. Die meisten darunter sind Töchter der Jammabos, und haben sich durch Beschärung des Hauptes zu diesem Bettelorden gewidmet. Diese Schwestern gehen wohlgekleidet, und tragen einen breiten Hut auf dem Kopf, der ihnen statt eines Sonnenschirms dienet. Ihr Betragen ist frey, aber doch auch bescheiden; nicht zu frech, aber doch auch nicht zu zaghaft und blöde. Ihre Schönheit betreffend, so ist sie so gut, als man sie von einer Frau in diesem Lande verlangen kann. Was sie vornehmen, ist einer Comödie ähnlicher, als einer aus Hunger verursachten Betteley. Ihre Väter hätten keine besseren Personen zur Beförderung ihres Interesses ausschicken können. Denn sie haben nicht allein ausgelernet, die Beutel zu fegen, sondern sie sind auch schön genung zur Freygebigkeit zu reizen. Man nennet sie zum Unterschied der andern Bettlerinnen Kamano Bikuni, weil allemal ihrer zwey und zwey zusammen sind. Sie müssen von ihrem erbettelten Gelde jährlich ein gewisses an den Tempel zu Isse zahlen.

Nachdem die Bedeutung des Ausdruckes shusubin nun geklärt ist, erscheint es äußerst unwahrscheinlich, daß mit dem zweiten Worte „watatsumi" eine Seegottheit gemeint sein kann. Auch hierüber erfahren wir aus zahlreichen Notizen in älteren Büchern alles Wissenswerte. Man nannte die Frauen, die das Wattieren der Winterkleider oder die Polsterung des Bettzeuges ausführten allgemein watatsumi (Wattezupferinnen) oder watabōshiya. Den letzteren Namen führten sie, weil sie auch das Ausziehen der Rohwatte aus den bei

Abb. 28. Watatsumi nach einer Darstellung von etwa 1680.

[1]) Yokkaichi.

der Seidebereitung zurückgebliebenen Resten der Seidenspinnerkokons besorgten. Diese yuiwata genannten Reste (das Wappen der Schauspielerfamilie Segawa stellt ein solches yuiwata-Bündel vor) wurden über einem runden Holzklotz gleichmäßig ausgezogen bis ein haubenförmiges Gebilde, die sogenannte watabōshi entstand (vgl. Abb. 7, 25—29). Diese watabōshi diente u. a. auch dazu bei der Hochzeitsfeier das Gesicht der Braut zu verdecken. Diese Wattenzupferinnen unterwiesen junge Mädchen aus den ärmeren Volksklassen in ihrem Beruf und ließen sie tags über durch die Straßen ziehen, um ihre Dienste anzubieten. Später trieben dann diese Mädchen unter dem Deckmantel ihres Berufes heimliche Prostitution, und schon seit etwa 1670 finden wir sie in japanischen Büchern mit anderen heimlichen Dirnen, wie den ōgiya, kumiya, sōka, kanokoyui u. a. zusammen genannt. Ein Regierungsverbot gegen die watatsumi erfolgte im Jahre 1709, doch scheint es wenig Erfolg gehabt zu haben, denn wir finden die watatsumi noch in den Jahren 1830-40 erwähnt. Sowohl die utabikuni als auch die watatsumi sind häufig von den japanischen Holzschnittmeistern dargestellt worden. Zur Zeit der Entstehung der betreffenden Blätter wußte jeder Beschauer, was ihm das Bild zeigte, heute jedoch wissen selbst viele Japaner nichts mehr von dem was der Künstler seinen Zeitgenossen kommentarlos darstellen konnte.

Abb. 29. Watatsumi. Aus dem Haikai tokitsu kaze von 1746. Rechts gebündelte yuiwata.

Miszellen.

Indiſche Plaſtik im muſealen Zuſammenhange.

Es gibt für den Muſeumsleiter, der unter den ihm unterſtehenden Muſeumsobjekten auch Werke der indiſchen Plaſtik zu verwalten hat, verſchiedene Möglichkeiten dieſe in einen muſealen Zuſammenhang einzuordnen.

Bei den folgenden Betrachtungen bin ich von dem Grundſatze ausgegangen, daß alle ſich in Staats- oder Gemeindebeſitz befindenden muſealen Objekte geiſtiges Eigentum des ganzen Volkes ſind und daß ſie deshalb in einer Art und Weiſe aufgeſtellt werden müſſen, daß ihre geiſtigen Werte ſich ſo deutlich wie möglich und für ſo Viele wie möglich offenbaren können.

In bezug auf die Werke der indiſchen Plaſtik, worauf wir uns jetzt beſchränken wollen, heißt dies, daß ſowohl dem Kulturgeſchichtler, wozu wir in dieſem Zuſammenhange auch den Kunſthiſtoriker rechnen wollen, einerſeits, wie dem Kunſtgenießer und Kunſtpſychologen andrerſeits, wie endlich auch dem nur allgemein bildungsbedürftigen Laien zu ihren verſchiedenen Rechten verholfen werden muß.

Wenn wir alſo das Publikum nach obigen Geſichtspunkten einteilen, gelangen wir zu drei verſchiedenen Gruppen von Muſeumsbeſuchern, deren Bedürfniſſen nur auf verſchiedene Weiſen entgegengekommen werden kann.

Die erſte, relativ kleinſte Gruppe iſt die der Kulturhiſtoriker. Dieſe brauchen vor Allem Studieenſammlungen, wo ſie ihre Materialien finden können, deren Gruppierung aber nach ganz beſtimmten, jeweils für das ſpeziell zu bearbeitende Studiengebiet aufgeſtellten Forderungen vorgenommen werden muß, und deren Sinn nur vom wiſſenſchaftlich Gebildeten verſtanden werden kann.

Eine zweite, größere, Gruppe iſt die der bildungsbedürftigen Laien, welche Vermehrung ihrer Kenntniſſe anſtreben, ohne jedoch auf fachwiſſenſchaftlicher Baſis zu ſtehen.

Für dieſe ſollten kulturgeſchichtliche Muſeen eingerichtet werden, worin in klarer Anordnung und unter ausſchließlicher Betonung der Hauptlinien die Kulturentwicklung in möglichſt einfachen, monumentalen Zuſammenhängen gezeigt wird.

Die dritte, in unſerer mechaniſierten und einſeitig intellektualiſtiſch verödeten Zeit äußerſt wichtige, Gruppe, iſt die derjenigen, welche Gemütsvertiefung zu erreichen ſuchen und die Schönheit, welche im täglichen Leben ſtets ſeltener zu finden iſt, möglichſt ungeſtört erleben wollen.

Den Bedürfnissen dieser Gruppe können nur Kunstmuseen entgegenkommen, in denen das ausgewählteste Material in möglichst weit durchgeführter Isolierung zu ruhiger, vertiefter Anschauung gebracht wird.

Bei der Einrichtung dieser verschiedenen Arten von Sammlungen muß hingewiesen werden auf den prinzipiellen Unterschied in der Art und Weise, wie die Objekte ihre geistigen Werte offenbaren, je nach der Kategorie, in die sie gehören.

Während nämlich in den kulturgeschichtlichen Studiensammlungen und Museen jedes Objekt seinen Kulturwert nur in und durch den Zusammenhang mit dem Milieu, in das es gehört, demonstrieren kann, zeigt das Objekt im Kunstmuseum die ästhetischen Werte, welche es als Kunstwerk besitzt, nur, solange es ausschließlich auf diese, d. h. auf die Form- und eventuell auch Farbenwerte hin geprüft wird. Jedes Werk der bildenden Kunst ist als solches eine Welt für sich, deren Seele sich nur demjenigen offenbart, der in liebevoller Versenkung sich dem Zauber seiner Gestalt hingibt.

Wenn wir nach diesem Exkurs in das Gebiet der allgemeinen musealen Fragen zu unserem eigentlichen Thema zurückkehren und die Frage zu beantworten suchen, wie die Werke der indischen Plastik, soweit sie irgend einer Sammlung angehören (also ihrem ursprünglichen Zwecke im Heimatlande entzogen sind), am meisten nutzbringend gemacht werden können, werden wir auch ihnen gegenüber ausgehen müssen von den psychologischen Bedürfnissen der verschiedenen Gruppen, in die das museenbesuchende Publikum zerfällt.

Wir werden also zunächst für den Schönheitsbedürftigen die vereinzelten Stücke absondern, deren ästhetische Qualitäten dermaßen die speziell kulturgeschichtliche Bedeutung überragen, daß sie, als zur Kategorie der Kunstwerke gehörig, aus ihrem, zeitlich und räumlich begrenzten, kulturgeschichtlichen Zusammenhange hinauf in die Sphäre der allgemeingültigen Schönheitswerte gehoben werden können.

Nach dieser ersten Auslese werden die Objekte, welche wegen ihrer allgemein kulturellen Bedeutung besonders für den Aufbau des oben skizzierten, in beschränktem Umfange übersichtlich zu ordnenden Kulturmuseums wichtig sind, ausgewählt werden können.

Ich denke hierbei in erster Linie z. B. an die für die Darstellung des Hinduismus, Buddhismus und Jainismus ikonographisch wichtigsten Figuren. An letzter Stelle würde dann die große Masse der nur für den Fachwissenschaftler wichtigen Plastiken in der Studiensammlung untergebracht werden können, wo bei der Einordnung und Aufstellung keine Rücksicht auf die Bedürfnisse eines Laienpublikums genommen zu werden braucht.

Nach der Aufstellung dieses, vorläufig nur in großen Linien skizzierten Programms wollen wir uns mit einigen der dagegen eingebrachten Einwände beschäftigen.

Der erste Einwand, dem man prinzipielle Richtigkeit nicht abstreiten kann, ist ein kulturgeschichtlicher.

Der sich speziell mit der indischen Kulturgeschichte beschäftigende Forscher wird nämlich mit vollem Rechte darauf hinweisen können, daß alle Gegenstände der indischen Plastik

(auch die dekorativen, die Architekturfragmente usw.) Gebrauchsgegenstände sind, daß sie nämlich entweder für einen rituellen- oder für den profanen Gebrauch gedacht sind, daß bei der Hervorbringung „künstlerische Schönheit" nie bewußte Absicht der Handwerker war.

Wenn beispielsweise in den heiligen Vorschriften für den Handwerker, den Silpa-śāstras, gegen Vernachlässigung der normativen Vorschriften in bezug auf Komposition und Verhältnisse strenge Strafen angedroht werden, so werden diese nie damit begründet, daß infolge der Nichtbeachtung dieser Gesetze die künstlerische Schönheit beeinträchtigt wird, sondern nur damit, daß dadurch eine gotteslästerliche Tat begangen, eventuell die magische Kraft des rituellen Objektes herabgemindert oder vernichtet wird.

Die künstlerische Schönheit, welche einige dieser Figuren trotzdem adelt, ist eine unbeabsichtigte Folge des unbewußten Künstlertums des betreffenden Handwerkers nicht eo ipso der genauen Beachtung obiger Vorschriften inhärent.

In den Silpa-śāstras sind nur rituelle Vorschriften kodifiziert, welche — als himmlische Offenbarungen angesehen — bezwecken, bei der Errichtung von Gebäuden die Befolgung der richtigen religiösen und astrologischen Forderungen zu sichern und unheiliger Wiedergabe von Göttergestalten vorzubeugen.

In einer nur nach kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten geordneten Sammlung wird eine gesonderte Kategorie für indische plastische Kunst mit Recht abgelehnt werden können.

Wie richtig diese Behauptung auch sein mag, so wird damit nicht die Tatsache aus der Welt geschafft, daß es trotzdem zwischen den nach kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten geordneten Objekten Gegenstände geben kann, deren künstlerische Schönheit, wie gesagt, so sehr die kulturgeschichtliche Bedeutung überragt, daß sie für diejenigen unter uns modernen Museumsbesuchern, welche nicht Hinduisten, Buddhisten oder Kulturgeschichtler überhaupt, sondern Schönheitssucher sind, nur infolge ihrer ästhetischen Werte bedeutungsvoll werden können, Werte, welche sie nur in geeigneter, möglichst günstiger und isolierter Aufstellung offenbaren können.

Ihre, zeitlich und räumlich begrenzte, rituelle oder sonstige kulturelle Bedeutung wird durch diesen allgemeingültigen Schönheitswert dermaßen übertroffen, daß das Verbleiben dieser Objekte in dem nur geschichtlich wichtigen Zusammenhange als eine Herabminderung ihrer Wirkungskraft, ja als eine Profanation angesehen werden muß.

Die Bereicherung des Geisteslebens, welche sie durch die Offenbarung ihrer Schönheitswerte bei dem Betrachter hervorrufen können, ist so wertvoll, daß eine durch ihre Fortnahme verursachte etwaige Herabminderung der Vollständigkeit einer kulturhistorischen Serie kaum ins Gewicht fallen darf.

Überdies ist zu bemerken, daß die kulturhistorische Bedeutung dieser Objekte, wenn sie an der bestimmten Stelle der Reihe unbedingt erwünscht sind, auch an guten Reproduktionen gezeigt, ihr ästhetischer Wert dagegen nur an den Originalen erlebt werden kann.

Vom musealen Standpunkte aus betrachtet ist es also geboten die — sehr vereinzelt

vorkommenden — Kunstwerke aus der kulturgeschichtlichen Reihe loszulösen und in einen allgemein-geistigen Zusammenhang der Schönheitswerte einzuordnen.

Vorausgesetzt wird dabei natürlich, daß voller Ernst gemacht wird, daß bei der Auswahl nur die ästhetischen Gesichtspunkte maßgebend sind, und nicht etwa Rücksicht genommen wird auf außer-ästhetische, archäologische oder historische Vollständigkeit.

Bei der Anordnung dieser Kunstwerke werden nur die künstlerischen Stilqualitäten, soweit sie für die Bildung einer harmonischen musealen Aufstellung in Frage kommen, beachtet werden dürfen.

Ein anderer oft gehörter Einwand ist der, daß, die reelle Existenz einer indischen plastischen Kunst angenommen, das indische Kunstwerk als solches doch nur vollständig erlebt werden kann von demjenigen, der die von der speziellen indischen Kultur bedingte Bedeutung der Vorstellung kennt. Nur der in diesem Sinne unterrichtete Kunstkenner kann das Werk vollständig würdigen.

Hier scheint mir nun eine Verwechselung von verschiedenen psychologischen Phänomenen vorzuliegen. Denn, sobald die Apperzeption sich richtet auf den Inhalt, fängt eben eine kulturgeschichtliche, intellektuelle, oder im besten Falle eine religiös-emotionelle Wertung an, wobei die geistig-emotionelle ästhetische Wertung verschwindet.

Es ist nämlich praktisch unmöglich, gleichzeitig die formalen, künstlerischen Qualitäten und die erst von Nebenassoziationen geweckten kulturellen Eigenschaften zu apperzipieren.

Wenn man aber, wie es die moderne psychologische Analyse fordert, eine gesonderte Kategorie für das Erlebnis der ästhetischen Begeisterung aufstellt, soll damit auch voller Ernst gemacht werden, und man muß anerkennen, daß die Kunstwerke, welche nur *als solche* dieses Erlebnis auslösen, nur so lange existieren, als die Objekte auf ihre rein ästhetischen Werte (Harmonie und Rhythmus der Komposition, Spannung und Grazie der Linien, Abstimmung der Farben usw.) hin betrachtet werden.

Es sind nun diese Eigenschaften, die sie für ein größeres modernes Publikum, von dem keine speziellen Fachkenntnisse gefordert werden können, wertvoll machen, und worin wichtige Mittel gefunden werden können zur Vertiefung des Gemütslebens und zur Verfeinerung einer geistig emotionellen Kultur.

Diese Grundgedanken sind bei den Arbeiten der Niederländischen Reichskommission zur Reorganisierung des Museumwesens bestimmend gewesen, in deren 1921 erschienenem Protokoll (Rapport der Rykscommissie van Advies inzake reorganisatie van het Museumwezen hier te lande) für die Sammlungen des Leidener Ethnographischen Reichs-Museums die nachfolgende Lösung vorgeschlagen wird.

Aus den sehr reichhaltigen, größtenteils in verschiedenen Privathäusern lagerhausartig aufgestapelten Sammlungen soll im Haag, dem Sitz von Regierung und Parlament, der drittgrößten Stadt des Reiches, ein nicht zu großes, nach obigen Gesichtspunkten übersichtlich geordnetes Ethnographisches Museum errichtet werden.

Dieses Museum, das also gedacht ist für die zweite der von mir im Anfang skizzierten Gruppen der Museumsbesucher, soll vor allem ein Bildungsmittel werden um bei dem größeren Publikum ein Interesse für die geistigen Qualitäten der exotischen Rassen zu wecken, das für ein kolonisierendes Volk, wie das unsrige, so äußerst wichtig ist. Die vereinzelten, zwischen den ethnographischen Objekten befindlichen „Kunstwerke" sollen, jedesmal für eine Periode von fünf Jahren, der exotischen Abteilung eines kleinen, neu zu errichtenden allgemeinen Kunstmuseums in Amsterdam leihweise überlassen werden.

Jedesmal wird nach Ablauf dieser Periode, in Übereinstimmung mit der Direktion dieses Museums, in das also, mit Ausschluß der nur historisch- und kunsthistorisch-wichtigen Objekte, nur erstklassige Werke aufgenommen werden, untersucht, ob diese geliehenen Kunstwerke, infolge der eventuell inzwischen im Kunstmuseum eingetretenen Anwesenheit anderer gleichartiger Objekte gleicher oder höherer ästhetischer Qualität ohne Schaden für das künstlerische Niveau dieser Sammlung wieder ausgeschaltet werden und in ihren ursprünglichen ethnographischen Zusammenhang zurückkehren können.

Für die speziellen ethnologischen und ethnographischen Untersuchungen, sowie für den universitären Unterricht bleibt die große übrigbleibende Masse der Objekte, als Studien-, und Unterrichtssammlungen (also nicht in *museale*m Zusammenhange) geordnet, mit der Leidener Universität verbunden.

Die praktische Ausführung dieses Programms ist bis jetzt infolge der schwierigen finanziellen Lage der Regierung unterblieben.

Die tatsächliche Möglichkeit der von mir in obigen Ausführungen angegebenen musealen Aufstellung der indischen plastischen Kunstwerke ist erwiesen auf der „Ausstellung indischer Plastik", welche im Herbst des Jahres 1922 vom Verein der Freunde der Asiatischen Kunst im Haag eingerichtet wurde. Dort sind nämlich die nur nach ihren künstlerischen Qualitäten ausgewählten Objekte aus Nord-, Mittel- und Süd-Indien, aus Hindu-Java, aus Bali, Siam, Kambodja und Tibet, ohne Rücksicht auf die Zeit und Herkunft, nur nach den künstlerischen Stilqualitäten, zu einem harmonischen Ganzen zusammengestimmt worden, wobei ein organischer musealer Organismus entstand, dessen nur ephemerer Charakter allgemein bedauert wurde.

Diejenigen Besucher, deren intellektuelle Bedürfnisse den Schönheitsdrang überragten, konnten im Katalog die gewünschten kultur- und religionsgeschichtlichen Erläuterungen finden.

Mir scheint also jetzt die Zeit gekommen, die schlafenden Wunder der indischen Plastik zu wecken und dem Volke sein kostbarstes geistiges Eigentum in würdiger Umgebung und Aufstellung, als wertvolle Mittel zur Verfeinerung und Vertiefung des Seelenlebens, darzubieten.

T. B. Roorda (Leiden).

Das Erdbeben und der japanische Kunstverlust.

Schon die ersten ganz allgemeinen Nachrichten über das furchtbare Erdbeben vom 1. September 1923 und seine noch schlimmere Folge, die gräßliche Brandkatastrophe, ließen wenigstens das eine hoffen, daß der einzige wirklich unersetzliche Schaden, der Verlust an Kunstwerken, nicht allzu groß sein könne. Tōkyō selbst ist eine verhältnismäßig junge Stadt, und seine Tempel sind unvergleichlich ärmer an Kunstwerken als die der alten Kulturprovinzen Japans, Yokohama gar, ein Produkt des 19. Jahrhdts., bedeutet kulturell schlechtweg nichts. Nur Kamakura, die Hauptstadt der Minamoto-Shogune und in der Ashikaga-Zeit neben Kyōto die Hochburg der Zen-Sekte, hat in einigen stattlichen Tempeln wenigstens Reste der alten Herrlichkeit erhalten. Der einzige erhebliche Schaden scheint indessen der Einsturz des Shariden des Enkakuji zu sein, eines zierlichen Denkmals der Kamakura-Zeit (etwa 1280). Von den beweglichen Kunstwerken, von denen ein großer Teil in den staatlichen Museen aufbewahrt wird, ist anscheinend so gut wie nichts zerstört. Allzuviel hätte selbst ihr Verlust nicht bedeutet.

Um so schwerer wäre jeder Schaden ins Gewicht gefallen, der die großen Privatsammlungen Tōkyōs betroffen hätte. Sie wiegen in ihrer Gesamtheit wohl den gesamten Privatbesitz an Kunstwerken im übrigen Japan auf. Indessen hat ein gütiges Schicksal es gefügt, daß gerade die Bezirke am wenigsten von dem Erdbeben und dem Brande betroffen sind, in denen die modernen Nachfolger der alten fürstlichen Yashiki und die prunkvollen Besitzungen der neuen Sammler liegen. Weder Yotsuya, wo in der gräflichen Familie Matsudaira von Izumo das künstlerische Erbteil des Matsudaira Fumai, vielleicht die feinste und geschlossenste Sammlung Japans, bewahrt wird, noch Ushigome mit der Sammlung des Grafen Sakai von Wakasa, die schon durch das Tomo no Dainagon Emaki des Mitsunaga geheiligt wird, noch Kanda mit der Sammlung des Vic. Akimoto — wenn sie heute noch im Besitze der Familie ist — haben wesentlich gelitten. Auch Akasaka, wo das Yashiki der Kuroda und das Haus des bedeutenden Sammlers Nezu liegt, Shiba (Sammlungen der Hachisuka und der Tokugawa des Tayasuzweiges, des Herrn Makoshi), und Azabu mit der außerordentlichen Sammlung des Marquis Inouye gehören zu den wenigst betroffenen Stadtteilen. In Koishikawa hat leider eine Explosion in dem chemischen Laboratorium der Universität auch den Verlust der Universitätsbibliothek und unersetzlicher Bücherschätze zur Folge gehabt. Der Hausbesitz der großen Familie Maëda, deren Teekeramik, Gotōarbeiten und Nō-Schätze in Japan kaum ihresgleichen haben, und der Tokugawa (Hitotsuyanagi) sind aber unversehrt. Asakusa hat schwer gelitten, aber der köstliche Chajin-Besitz der Grafen Matsūra ist erhalten. Von dem Schicksale der Vorstadt Shinagawa im allgemeinen ist mir nichts bekannt, die riesenhaften Sammlungen des Barons Iwasaki und der nicht ganz so umfangreiche, aber sehr gewählte Kunstbesitz des Barons Masuda sind zweifellos gerettet. Die größte Besorgnis mußte das Schicksal der Sammlungen des Herrn Beppu erregen, der sich der besten Aale und der schönsten Kōrins Japans rühmen kann, denn sein Haus liegt mitten in dem völlig zer-

störten Stadtteile Kyōbashi. In der Tat ist es mit dem gesamten Hausrat verbrannt, seine Kunstschätze aber sind erhalten. Da auch das Museum in Ueno und das Ausstellungsgebäude Hyōkeikwan ebensowenig gelitten haben wie die Kunstakademie, deren Kunstschätze in einer schönen Sonderveröffentlichung der Kokka behandelt sind, scheint sich der Verlust in Tōkyō auf ein geringeres Maß beschränkt zu haben, als der kühnste Optimismus hoffen durfte. Das einzige Kunstwerk von einiger Bedeutung, dessen Vernichtung gemeldet wird, ist das Kwako Gonzai Jngwakyō des Keion, wie ich annehme, die Keinin 慶仁 筆 bezeichnete Rolle im Besitze des Herrn Uchida Kōsaku.

In Yokohama hat die Fama die herrlichen Sammlungen des Herrn Hara Tomitarō durch eine überlebensgroße Springflut zerstören lassen, die dann auch die ganze Ostküste Japans rasiert haben müßte. Denn die Häuser liegen ziemlich an der höchsten Stelle der wundervollen Besitzung hoch über der See. An der Nachricht über die Springflut ist denn auch kein wahres Wort, und von den Sammlungen des Herrn Hara ist nichts zerstört, als die Keramik, deren Wert ich nicht beurteilen kann. Otto Kümmel.

Zu Fritz Rumpfs „Die Anfänge des japanischen Farbenholzschnittes in Edo".

Die im ersten Heft dieser Zeitschrift erschienene Arbeit von Fritz Rumpf hat bereits in der Überschrift einen auffallenden Fehler: Es mangelt ihr der Hinweis, daß dieser Aufsatz fast ausschließlich dazu dient, sich mit meinen Büchern abzufinden, denn sein größter Teil enthält Angriffe gegen mich, die besonders auf S. 41 f. durch die Verallgemeinerung („mit welchem man heutzutage in Deutschland Japanforschung treibt") nicht sehr hübsch wirken.

Den Vorwurf, daß ich nicht imstande bin, eine — übrigens recht mühevoll! — gelesene geographische Benennung zu bestimmen, erkenne ich durchaus an. Ebenso die Vernichtung des Meisters „Tenshō Kasuga", die mir herzlich gleichgültig ist. Ich habe durch meine Übersetzung gezeigt, warum ich so gelesen habe. Die „Tempellegenden bei der Hasedera" sind mir unbekannt. Wer, wie Fritz Rumpf, Japan selbst kennt, hat gut reden. Ich habe mich nach besten Kräften bemüht, soviel Material wie möglich herbeizuziehen, meinen Arbeitsweg aber stets so klar dargestellt, daß jede Kritik leicht einzusetzen vermag. Einen richtigen Weg einzuschlagen, wie ich es getan zu haben glaube, heißt aber noch lange nicht, ihn auch zu vollenden. Das mögen jüngere Kräfte tun, und glücklicherweise ist Rumpf, wie ich erfahre, wesentlich jünger, als ich.

Weit wichtiger, als dies Kapitel, erscheint mir die Torii-Frage S. 33 f. Ich denke auch jetzt nicht daran, meinen Standpunkt aufzugeben. Die beiden gleichen Blätter mit der Teufelkampfszene habe ich längst in dem bereits in Reindruck vorliegenden Teile meiner „Geschichte des japanischen Holzschnitts" beschrieben. Sie beweisen nichts für die Annahme eines Meisters. Solche Duplizitäten kommen öfter vor, z. B. Okumura Toshinobu Katalog Manos II Nr. 12 und Nishimura Shigenaga „Primitive", Titelblatt, Shigenaga „Primitive" Nr. 4; und Okumura Masanobu Slg. Moslé Nr. 1862, dieselben

Beiden bei zwei Shōki-Blättern, die früher Jaekel und ich besaßen usw. Ich habe diese auffallenden Übereinstimmungen teils aus gemeinsamen Vorlagen, teils aus verschiedener Kolorierung zu erklären versucht. Auch daß die Signatur Kiyomasu, der Stempel aber Kiyonobu lautet, ist nicht beweisend. So stempelt z. B. Toshinobu ebenso mit Mitsuoki 充起, wie sein Vater Masanobu. Anders läge die Sache, wenn wir unter dem Namen Kiyonobu auch den Stempel Kiyomasu fänden. Und nun sollen wir uns vorstellen, daß zwei Meister, Vater und Sohn, die jahrelang zusammenwirken, beliebig bald Kiyonobu und bald Kiyomasu signieren? Und zwar bei gleichzeitigen Werken? Das wäre doch dem Publikum gegenüber ein starkes Stück gewesen! Und darüber sollte keine der vielen japanischen Quellen etwas gebracht haben? Selbst der alte Samba, auf dessen Autorität Rumpf mit Recht große Stücke hält, bringt die beiden Namen als besondere Meister, sogar räumlich ziemlich getrennt, auf seiner seltsamen Künstlerkarte an, die ich im „Utamaro" T. 45 veröffentlicht habe. Es wäre jedenfalls in den Signaturen der Meister ohne jede Analogie. Ich werde ein Blatt (Beni, Schwarzlack, Goldpulver) mit der Signatur 二代目鳥居清信 „ToriiKiyonobu II" veröffentlichen, die bei dem angenommenen Durcheinander der Signaturen unerklärlich bliebe. Hat Rumpf mit der „plumpen Fälschung" des gedruckten Datums auf dem Plakat Recht, so würde dieser Stützpunkt fallen. Seine Zuweisungen der Torii-Blätter halte ich mindestens für verfrüht, wenn nicht für ganz verfehlt. Übrigens stammt der Gedanke, daß die ersten beiden Torii Brüder gewesen seien, nicht von mir, sondern von Fenollosa. Ich werde ihn aber weiter verteidigen. Wie Torii Kiyonobu I im Jahre 1730 ein Blatt herausgegeben haben soll (S. 47), wenn er, wie auch ich annehme, 1729 gestorben ist (S. 40), ist mir nicht klar. Es müßte denn ein Nachlaßwerk sein. Zu der Harunobu-Frage, die ich „der Lösung bedeutend näher gebracht" haben soll (S. 49), werde ich im 2. Teile meines Buches Stellung nehmen.

Viel wichtiger aber, als alle diese Punkte, scheint mir folgendes: Rumpf erweist sich als ganz vortrefflicher Kenner der Schauspielersippen und aller Dinge, die dazu gehören. Er beherrscht den komplizierten Stoff derartig, daß wir andern dagegen Stümper sind. Mit Recht hat Karl With in dem Ostasien-Sonderheft des „Cicerone" (XV. Jhrg. Heft 6, S. 298) den Wunsch ausgesprochen, daß er uns „eine würdige Behandlung der japanischen Bühnenkunst und ihrer Entwicklung" geben möchte. Ehe wir die nicht besitzen, tappen wir vielfach im Dunkeln. Ich habe die Notwendigkeit einer solchen Arbeit schon in der ersten Auflage meines „Sharaku" betont, und da ein angeblich längst in der Luft liegendes Werk noch immer nicht erschienen war, in meiner „Geschichte" auf Grund einiger Japanquellen und mehrerer hundert Schauspielerblätter den mühevollen Versuch gemacht, wenigstens eine geringe Grundlage zu schaffen. Erst absolut sichere Datierungen können uns Licht geben und würden wahrscheinlich manche Überraschung bringen. Rumpf soll eine bedeutende Materialsammlung besitzen. Warum gibt er nichts heraus? Jeder Verleger müßte sich ein derartiges grundlegendes Buch zur Ehre rechnen! Sehr wertvoll ist auch, was er über die ältesten Spuren des Holzschnittes und die Krypto-Kalendarien geschrieben hat. Um so mehr habe ich es bedauert, daß er seine verdienstliche Arbeit mit den Trompetenstößen der Polemik

durchschmettert hat. Dazu war sie viel zu schade. Gerade seine Tat beweist die Wahrheit dessen, was ich wiederholt geschrieben habe (z. B. 2. Auflage meines Abrisses, Vorwort): Die wissenschaftliche Arbeit über den Japanholzschnitt fängt erst richtig an! Und jeder ernste Mitarbeiter soll um der Sache willen willkommen sein, selbst wenn er uns Ältere bisweilen antiquiert. Julius Kurth.

Marco Polo und die Große Mauer.

Wenn man die Reiseerinnerungen Marco Polos über China verfolgt, so wird man sich vielleicht wundern, daß er, so empfänglich er sonst für alles Neue und Fremdartige ist, nirgends das imposante Bauwerk der Großen Mauer erwähnt. Mit dieser Frage hat sich schon Colonel Henry Yule, der berühmte Herausgeber des venezianischen Reisenden, beschäftigt, da sie ihm für dessen Glaubwürdigkeit von größter Bedeutung war. Er vermag hierfür nun den Grund anzugeben, daß Marco Polo seine Ergebnisse nicht vollständig wiedergegeben habe, weil sie nicht von ihm selbst niedergeschrieben, sondern nur diktiert sind [1]).

Was Yule zuletzt 1875 ausgesprochen hat, das wiederholt 1903 ohne irgendwelche Änderungen Henri Cordier in der neuesten Ausgabe über Marco Polo; auch bringt er wieder das Bild über einen Teil der Großen Mauer unter dem Titel „The Rampart of Gog and Magog“ [2]), sodaß ein Leser leicht dazu verführt wird, diese Darstellung auf das Zeitalter der Mongolenherrschaft zu übertragen. Aber wie wenig ist bekannt, daß bereits 1881 O. F. v. Möllendorff die Frage in ganz anderem Sinne entschieden hat [3]): während die jetzige Mauer ein Werk des 15. und 16. Jahrhunderts ist, war zu Marco Polos Zeiten die alte Mauer nicht mehr oder nur in so verfallenen Resten vorhanden, daß der Reisende keine Veranlassung hatte, sie zu erwähnen! Wer Cordiers Arbeitsweise kennt, der wundert sich nicht, daß ihm 22 Jahre später dieses wichtige Ergebnis Möllendorffs entgangen ist; es ist also nicht der Wissenschaft gedient, daß ein französischer Gelehrter wie Cordier deutsche Forschung geflissentlich übergeht [4]). A. Herrmann (Berlin).

Indische Kunst im Bostoner Kunstmuseum.

Wie das Museum of Fine Arts in Boston sich rühmen darf, die erste ostasiatische Kunstabteilung außerhalb Japans eröffnet zu haben, darf es für sich den noch größeren Ruhm in Anspruch nehmen, zum ersten Male außerhalb Indiens indische Kunst allein als Kunst

[1]) The book of Ser Marco Polo the Venetian, 2. Aufl., Bd. I, London 1875, Introd. p. 107 f.; Vol. I S. 283ff. — [2]) 3. Aufl., London 1903, Introd. p. 110; Vol. I S. 292. Vgl. auch Cordiers Nachträge, London 1920. — [3]) Die Große Mauer von China, Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ. Gesellschaft, Bd. 35, S. 75 ff., 112. — [4]) Vgl. auch E. Häniſch, Ostasiat. Zeitschr., Jahrg. X, S. 147.

gesammelt zu haben. Der Kunst Chinas und Japans hatte immerhin das Porzellan und der japanische Farbenholzschnitt schon die Wege geebnet, gegen die indische Kunst stand die geschlossene Ablehnung der älteren Indologen und die Irreführung der Laien durch die falsche ästhetische und historische Bewertung der hellenistisch-indischen Mischkunst von Gändhära. Der Leiter der indischen Sektion am Bostoner Museum, A. K. Coomaraswamy, ist einer der Vorkämpfer für die Vertiefung des Verständnisses der Kunst seines Mutterlandes gewesen. Daß es ihm vergönnt war zur Leitung dieses ersten Vorpostens beginnender Anerkennung indischer Kunst im Westen berufen zu werden, dürfte den schönsten Lohn für seine rastlosen Bemühungen bedeuten.

Durchblättert man die beiden musterhaft ausgestatteten Veröffentlichungen [1]), die Rechenschaft geben über den Bestand an indischen Originalen im Museum of Fine Arts zu Boston, so kommt dem Beschauer mit aller Schärfe zum Bewußtsein, wie beschämend der in Europa noch immer nicht überwundene Brauch ist, Kunstwerke von indischer Meisterhand im Rahmen von Völkerkunde-Museen zu zeigen [2]). Die Kunst jener Völker, denen die Menschheit tiefste Gedanken und leuchtende Blüten der Dichtung verdankt, wird aufgestellt im bunten Gemisch mit Modellen und modernem Gerät und zur Illustration von Sitten und Gebräuchen herabgewürdigt, wie es nun einmal die Idee der ethnologischen Museen verlangt! Unter den Stücken des Bostoner Museums gibt es nur wenige, die nicht ernsten künstlerischen Ansprüchen genügten. Bisweilen spürt man höchstens, daß archäologischen oder historischen Interessen einige Zugeständnisse gemacht werden. Die Warnung Grünwedels [3]) vor dem Sammeln unvollständiger oder ihrer Herkunft nach unbekannter Skulpturen, die den Gegensatz zwischen völkerkundlich-religionsgeschichtlicher und kunstgeschichtlicher Auffassung besonders deutlich zeigt, wurde allerdings in Boston ebensowenig befolgt wie in europäischen Antikenmuseen. Der größte Teil der Sammlung besteht aus arg mitgenommenen Bruchstücken zweifelhafter Provenienz. Auch ihr Umfang kann mit den etwa zweihundert Nummern nicht gerade groß genannt werden. Immerhin findet man wohl alle Zeiten, Provinzen und Kreise indischer Kunst vertreten. Es fehlt weder die hellenistisch-indische Mischkunst von Gändhära, der westlichste Ausläufer der indischen Sphäre, noch die Kunst Javas, der östlichste. Brahmanismus, Jainismus und Buddhismus sind in gleicher Weise vertreten. Auch von berühmteren Ruinenstätten, wie Amarāvati, Mathurā und Ajantā kann man, wenn auch nur durch Vermittlung winziger Reste einen Hauch verspüren.

Dem eigentlichen beschreibenden Katalog schickt Coomaraswamy eine allgemeine Einleitung voraus, die die geistige Atmosphäre der indischen Kunst in weitestem Sinne mit jenem liebevollen Eingehen zeichnet, ohne die ein Kunstverständnis unmöglich ist. Hier holt der Verfasser wohl etwas zu weit aus und berührt Dinge, die mit der bildenden Kunst kaum noch irgendwelche Verbindung haben. Immer aber bleibt er geistreich und anregend.

[1]) A. K. Coomaraswamy, Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston und Portfolio of Indian Art, Boston 1923; s. Bücherschau. — [2]) Eine Ausnahme macht bis zu einem gewissen Grade München, wo man den Kunstbesitz wenigstens isoliert und eine würdige Aufstellung versucht hat. — [3]) Mythologie des Buddhismus, S. 203.

Alles, was er sagt, ist fern von totem Wissen und entströmt dem unmittelbaren Leben, das in Indien mit tausend Wurzeln der Vergangenheit verbunden ist. Der allgemeinen Einführung folgt eine Übersicht über die Entwicklung der Plastik. Auch hier ist aller veraltete Ballast, der die Literatur über indische Kunst beschwert, über Bord geworfen, und die Resultate der neuesten Forschungen sind anerkannt: Es gab eine indische Kunst vor Sânchi und Bârhut. Es besteht eine Wahrscheinlichkeit, daß der Buddhatyp rein indischen Ursprungs ist. Indische Kolonialkunst, ebenso wie die chinesisch-buddhistische Wei- und T'angkunst sind von der Kunst der Guptaperiode herzuleiten. Die Gândhârakunst wird ihrer künstlerischen Minderwertigkeit entsprechend nur gestreift. Der eigentliche Katalog gibt sorgfältige Beschreibungen der einzelnen Stücke. Angabe des Materials und der Masse fehlen nicht. Auch das Ikonographische und Mythologische wird gebührend berücksichtigt. Wenn hier gelegentlich Fragezeichen zu setzen sind, so berührt das den Wert der großzügigen Veröffentlichungen, der ganz wo anders liegt, in keiner Weise.

Gleichzeitig mit dem Katalog bringt das Museum ein Mappenwerk heraus. Hier fehlt Coomaraswamy's Einführung, nur seine Beschreibungen sind geblieben. Statt der Autotypien Lichtdrucke. Indes hat man die Freude manches Stück in größerem Maßstabe abgebildet zu sehen. Die wichtigste Bereicherung des Mappenwerkes ist aber die Beigabe einer farbigen Reproduktion des kleinen Ausschnittes aus den Fresken von Ajantâ, dessen Erwerbung kürzlich gelang, und einer Auswahl aus dem reichen Miniaturen-Besitz des Museums, zum Teil ebenfalls farbig wiedergegeben (T. 60—98). Ging doch die berühmte Goloubew-Sammlung in den Besitz des Museums über und ergänzte den Grundstock, den Coomaraswamy selbst mitgebracht hatte. Da aus älterer Zeit sich nur sehr wenige und arg zerstörte Wandbilder in Felshöhlen erhalten haben, so sind die Miniaturen im allgemeinen die einzigen Proben indischer Malerei, die man in einem Museum erwarten kann und allerdings erwarten muß. Zum Schluß bringt das Mappenwerk einige Tafeln mit Münzen, Metallgerät und Textilien.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die schönen Bostoner Veröffentlichungen Schule machen werden. Die Schätze der Museen in Indien mit ihrem unendlich viel reicheren und täglich anwachsenden Bestand harren einer ähnlichen Herausgabe. Und in Europa werden die noch immer zögernden Völkerkunde-Museen sich über kurz oder lang doch entschließen müssen, ihr Material nach dem Vorbilde von Boston und der noch unvergessenen vorjährigen Ausstellung indischer Plastik im Haag ebenso zu behandeln, wie man europäische Kunstwerke zu behandeln pflegt: Auswahl und Aufstellung allein nach künstlerischen oder kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten.

William Cohn.

Nachträge und Berichtigungen zu der Übersetzung der Inschrift vom Kloster Pi-yün-sze[1]).

Da die Anfertigung der viersprachigen Inschrift so zu verstehen ist, daß die chinesische Fassung die Vorlage bot, die mandschurische mit ihr parallel, die tibetisch-mongolische darauf nach dem Chinesischen hergestellt wurde, so hat eine methodische Übersetzung auf Grund des chinesischen Textes zu erfolgen. Bei Unklarheiten dieses Textes müssen die Übersetzungssprachen herangezogen werden. Folgende Sätze, deren Auslegung an der ersten Stelle Zweifeln begegnen könnte, seien hierunter noch etwas eingehender besprochen.

Satz 1. 成等正覺 ch'eng teng cheng kiao „er erwarb das wahre Wissen in seinen verschiedenen Graden", (wörtl. er vollendete die in verschiedene Grade (geteilte) rechte Erkenntnis). Man möchte geneigt sein, des Rhythmus wegen je 2 Zeichen zusammenzufassen, so daß eine verbale Verbindung ch'eng-teng herauskäme „vollenden und in Grade einteilen". Diese Verbindung würde aber, abgesehen davon, daß sie sich literarisch, wenigstens durch das P'ei-wen-yün-fu, nicht belegen läßt, nicht in den Sinn des Satzes passen. Höchstens ihre Umkehrung wäre verständlich: teng-ch'eng „die verschiedenen Gradstufen (der Erkenntnis) durchlaufend vollendete er sie". Prüfen wir zu dieser grammatischen Frage die Übersetzungssprachen, so sehen wir, daß in ihnen das Zeichen ch'eng als ein alleinstehendes verbum transitivum mit dem Zeichen kiao als Objekt verstanden ist: ma. ulhisu-be mutebure, mo. hutuk-i bütegekü, tib. sangs-rgyas 'grub-par-mdzad-pa. Somit bleibt für die Zeichen teng und cheng nur die Funktion als Attribute zum Objekt kiao übrig. Das Zeichen cheng bildet mit kiao eine feststehende Verbindung. Das Zeichen teng ist ma. wiedergegeben durch eiten = chines. 各 ko „jeder", muß also wohl prägnant für 各等 ko-teng „die einzelnen Grade" und der ganze Satz etwa erweitert zu verstehen sein als 修成各等正覺 siu-ch'eng ko-teng cheng-kiao „übend vollendete er das einzeln abgestufte rechte Wissen". D. h. „in seiner Beschauungsübung erwarb er die über einzelne Vorstufen zu erreichende wahre Erkenntnis". Nun lautet das Objektsglied des Satzes, d. i. das Zeichen teng cheng kiao im Tib. yang-dag-par rdzogs-pai sangs-rgyas „der wahrhaft vollendete Buddha", die stehende tib. Übersetzung des Sskr. samyaksam-buddha. Der tib. Satz hieße also „er wurde (vollendete sc. die Entwickelung) zum samyaksam-buddha". Die mo. Übersetzung hieraus ilanggui-a ünen tegüs togoluksan hutuk die Würde „ganz besonders wahrhaft Vollendeter" entspräche dem in Kowalewskis Wb. S. 1809 für das Prädikat samyaksam-buddha gegebenen üneger togoluksan burhan. Die chinesische Übersetzung des Sskr.-Ausdrucks ist nach Eitels handbook of Chinese buddhism 正偏知. Da das chines. Zeichen kiao ebensowohl für das Sskr. bodhi (Wissen, Erkenntnis) wie für buddha steht, wird die etwas abweichende Auffassung des tib. Übersetzers verständlich. Sachlich kommen beide Auslegungen auf dasselbe heraus.

Satz 2. 有世出世間之異 yu shih ch'u shih kien chih i. Erkennt man die Konstruk-

[1] Vgl. diesen Bd. S. 1 ff.

tion an „yu i = es gibt einen Unterschied", so bleiben die 4 Zeichen shih ch'u shih kien als Attribute zu i. Es handelt sich nun um das Abteilen. Man wird zunächst des Rhythmus wegen abteilen shih-ch'u shih-kien, etwa mit der Bedeutung „aus der Welt gegangen und in der Welt befindlich". Die Verbindung shih-ch'u wäre möglich. Allerdings würde das Zeichen ch'u dann die Bedeutung „vorkommen" haben und das Zeichen shih die eines modalen oder Orts-Adverbs, nicht eines adverbial vorausgestellten Objekts „aus der Welt gegangen". Im P'ei-wen yün-fu finden wir die Verbindung mit Negation: Han-shu, Biographie des 伍被 Wu Pei: 太子知略不世出非常人也 „ein Verstand wie der des Kronprinzen kommt nicht in (jeder) Generation vor, er ist ein ungewöhnlicher Mann". Eine ähnliche Stelle, zu der eine mandsch. Übersetzung vorhanden ist, gibt es im T'ung-kien kang-mu Buch XII, 1. Jahr der Regierung Ch'u-p'ing (Ausgang der Han-Zeit), wo der Statthalter Pao Sin 鮑信 zu Ts'ao Ts'ao 曹操 spricht: 君略不世出 ma. agu-i bodogon jalan-de komso „Ein Geist (Plan) wie deiner kommt in einer Generation (oder in Generationen) nur selten vor". Nehmen wir für die Verbindung der Inschrift eine entsprechende, positive Bedeutung an, so wären wir gezwungen, auch die zweite Verbindung shih-kien ebenso als Adverb und Verb zu konstruieren. Das Zeichen kien wäre dann im fallenden Tone mit der Bedeutung „trennen" oder „getrennt sein" zu verstehen. Jedoch erübrigt sich jede weitere Überlegung über den Sinn dieser Verbindung durch die Tatsache, daß wir es mit einem feststehenden buddhistischen Ausdruck zu tun haben: shih-kien, japanisch seken, ist „die Welt", also ein Nomen. Damit ist der Parallelismus gestört, und es fällt die oben eingesetzte Konstruktion der ersten Verbindung shih-ch'u. Wir sind sogar genötigt, aus ihr das Zeichen ch'u herauszunehmen und zu verbinden ch'u shih-kien „aus der Welt gehen". Wenn diesem dreigliedrigen Ausdruck das allein übrigbleibende Zeichen shih „die Welt" entsprechen soll, kann es nur als Ellipse verstanden werden. Es ist also als eine durch ein Zeichen der Bedeutung „weilen" 在 tsai oder 居 kü (ma. bisire, mo. ahui, tib. bžugs-pa) erweiterte Verbindung 居世間 kü shih-kien aufzufassen: yu(kü) shih(-kien) ch'u shih-kien chih i. Wir hätten hierin ein besonders lehrreiches Beispiel der elliptischen Ausdrucksweise, die im chinesischen Text oft eine so wichtige Rolle spielt.

Satz 4. 寶座莊嚴 pao-tso chuang-yen. Die Verbindung chuang-yen „stattlich, hehr", verkürzt aus 莊美威嚴, ist hier eigentlich als verbum passivum zu verstehen „der Thron wurde herrlich geschmückt". Der ma. und mo. Text hat den Satz aktiv gefaßt. 所以正 so-i cheng „wodurch man (einen Sitz) zurechtmachen wollte". In den Übersetzungssprachen ist noch ein Adverb „eigens" zugefügt worden. cohome, tushailan, ched-du, d. h. „in der besonderen Absicht"...

Satz 5. 佛威神力 Fo wei shen li. Nach den Übersetzungssprachen sind die Zeichen wei und shen Attribute zu li „die hehre und wunderbare Kraft".

Satz 26. Hier ist das Komma vielleicht besser vor jo-shih zu setzen, dann hätten wir als Subjekt des von 表 piao abhängigen Satzes die Reihe 法王御世之初威德尊勝 fa-wang yü-shih chih ch'u wei-tê tsun-sheng und das Prädikat 若是其靈異顯著 jo-shih k'i ling-i hien-chu.

Satz 28. 佛日之方中 Fo jih-chih fang chung. Hierzu ist von den Übersetzungssprachen ein Verb „sich befinden" ergänzt worden: bisire, bükūi, gnas-pa.

Berichtigungen.

Leider sind in dem Aufsatze eine Anzahl von Fehlern stehen geblieben. Die Verweisungen auf die Kursivformen der Inschrift, die übrigens nicht alle unregelmäßigen Schreibungen erschöpfen sollten, sind z. T. zu falschen Sätzen eingeordnet. Die Verweisung auf die Kursive für chuan „drehen" gehört zu 6) statt zu 5), ping „zusammen", ting „bestimmen" zu 13) statt zu 11). Die bei 13) aufgeführten gehören zu 14). Einzufügen wäre bei 11) pu „der Schritt", bei 21) liu „wandern", zu streichen die Verweisung bei 29). — In der Umschreibung des Textes lies Satz 12) chines. für ling = tien, Satz 20) chines. hinter pien ist einzufügen -li, tib. für gdan-dubs-su = gdan-dbus-su, Satz 26) tib. für lha-khang-bżengs-pa = lha-khang bżengs-pa, Satz 27 tib. für gnas-mtshan = gnas mtshan. — Außerdem lies statt ratṇa = ratna S. 4 Fußn. Z. 8, S. 5 Z. 4, S. 6 Z. 21, Fußn. Z. 10, S. 15 Z. 20, S. 2 Fußn. Z. 2 v. u. sowie S. 3 Z. 1 für Shākyamūni = Shākyamuni, S. 5 Fußn. Z. 6 v. u. lies ring-ba lang, hoch;, S. 6 Fußn. Z. 4 v. u. für deva mānuśyānām = deva-manuśyānām, S. 8 Fußn. Z. 4 vor ma. aisin kurdun setze ein Komma, hinter 'khor-lor einen Gedankenstrich, Z. 2 v. u. statt Atom = Welt lies Atom-Welt, S. 12 Fußn. Z. 5 vor dem Worte Kloster sind die Anführungsstriche zu streichen, S. 13 Fußn. Z. 5 lies (= śarīra), Z. 12 für Tathāgāta = Tathāgata, S. 15 Z. 22 lies: die sechs Gradstufen des Erdbebens hervorzurufen, so daß, ...

Sachlich wäre zu bemerken zu S. 2 Fußn. 1, daß De Groot in seiner Arbeit „Der Thūpa" Abh. der Pr. A. d. W. Berlin 1919 S. 46 ff. die fünffache Pagode des Pi-yün-Klosters beschrieben hat, zu S. 3 unten, daß nach einer Mitteilung von E. Boerschmann die chinesische und tibetische sowie die mandschurische und mongolische Inschrift auf je einem Stein vereinigt sind. Zu derselben Seite Fußn. 1 sollte auf die erste Erwähnung der Kienlung'schen Rechtschreibung bei Bretschneider J. Ch. Br. R. A. S., N. S. X (1875) S. 79 verwiesen werden. Zum Schlusse wäre zu erwähnen, daß die Bilder auf Tafel 1 fälschlich als Aufnahmen Boerschmanns angegeben sind.

Nachträglich ersehe ich als Bestätigung der auf grammatischem Wege erzielten Lösung aus den buddhistischen Fachwörterbüchern, daß es sich bei Satz 1) teng cheng-kiao und Satz 2) shih ch'u shih um stehende buddhistische Verbindungen handelt: die erste bedeutet nach Rosenberg samāsam-buddha, die zweite nach Bukkyō Jiten eine Verkürzung für shih kien ch'u shih kien. E. Hänisch.

Besprechungen.

Marcel Granet (Chargé de Cours à la Sorbonne, Professeur à l'École des Hautes Études), La Religion des Chinois, Paris 1922. 202 S. 8 Frs.

Dieses Büchlein ist in der Sammlung „Science et Civilisation" erschienen, deren Ziel es ist, die Resultate wissenschaftlicher Forschung auf den verschiedensten Gebieten dem gebildeten Publikum zugänglich zu machen. Dem entspricht der Inhalt nicht ganz, denn er gibt nicht die Resultate der religionswissenschaftlichen Forschung, sondern die davon in sehr vielen Punkten abweichenden Ansichten des Verfassers über chinesische Religion. Während die meisten Forscher wie Legge, Faber, Grube, Réville, Soothill die chinesische Religion vom theologisch-philosophischen Standpunkt aus betrachten, de Groot vom folkloristischen, behandelt sie Granet vom soziologischen aus. Indem er das Hauptgewicht auf die Religion der alten Zeit legt, spricht er von der Religion der Landbevölkerung, der Stadtbevölkerung in der Feudalzeit und der Religion der Beamten und Literaten! Taoismus, Buddhismus und die moderne Volksreligion werden nur kurz berührt. Ist eine solche Einteilung zulässig? Sind die religiösen Vorstellungen der Bauern, Städter und Beamten wirklich so stark voneinander verschieden? Mir scheint es nicht so, und ich glaube, daß sich aus den chinesischen Quellen etwas Derartiges nicht herleiten läßt. Dabei kommen wir auf einen Hauptmangel des ganzen Werkes. Hätte Verfasser sich darauf beschränkt, nur die Resultate der bisherigen Forschung zu geben, so hätte er sich vielleicht genauere Quellenangaben ersparen können, da er aber eine Fülle neuer Gedanken und Hypothesen vorbringt, so hätte er sie durch genaue Zitate beweisen müssen. Das tut er nicht, seiner Arbeit fehlt daher das Fundament. Dem Verf. haben allerdings chinesische Quellen, wohl in Übersetzungen, vorgelegen, er zitiert auch vieles daraus, aber, da er nie die Stellen angibt, so kann man seine Angaben fast nie auf ihre Richtigkeit nachprüfen. Vielleicht soll man das auch gar nicht und wünscht er, daß man ihm aufs Wort glaubt. Das mag das gebildete Publikum wohl tun, seine Fachgenossen werden es schwerlich.

Beim Lesen des Buches hat man das Gefühl, daß Verf. mit dem geringfügigsten Quellenmaterial die kühnsten Konstruktionen ausführt und den Chinesen seine eigenen Empfindungen und Ideen unterschiebt. Seine Darstellung des ländlichen Lebens und der ländlichen Feste mutet wie ein Schäferidyll an oder wie ein Watteausches Gemälde. Einige vage und vieldeutige Stellen des Schiking müssen herhalten, um darauf Theorieen über die soziale Struktur der ländlichen Bevölkerung zu gründen.

Da mir die Quellen für den älteren Taoismus sehr genau bekannt sind, so glaube ich behaupten zu können, daß Granets Ansichten über diese Seite des chinesischen Geisteslebens mit der chinesischen Anschauung sehr wenig übereinstimmen. Daraus möchte ich den Schluß ziehen, daß es sich bei den andern Abschnitten des Buches sehr ähnlich verhält. Mit Recht hebt Granet hervor, daß sich die Sinologen über die übermäßige Zahl der Übersetzungen des Tao-tê-king von Unberufenen beklagen, aber er geht viel zu weit, wenn er erklärt, daß es keine Übersetzung gäbe, die überhaupt den Namen verdiene. Hält er von Stan. Julien, Legge und v. Strauß so wenig?

Für die Taoisten soll die Weltordnung (Tao) eine Realität sein, ein konkretes Prinzip, das Urprinzip, charakterisiert durch logische Notwendigkeit, und als eine Macht zur Realisation betrachtet werden, die dauernd und allgegenwärtig ist. Dialektisch soll die Idee dieser Realisation aus dem sophistischen Prozeß der Vereinigung der Gegensätze hervorgegangen sein, in dem Thesis und Antithesis (à la Hegel) durch Synthesis vereinigt werden. Aber gerade bei Tao spreench die taoistischen Schriftsteller von einer solchen dialektischen Ableitung

nicht, sondern Tao ist ihnen das Primäre, das nicht weiter ableitbare Absolute. Ebensowenig ist Tao-tê ein Begriff, das Wirksame, die Tugend, in dem Tao das Wirksame im Zustande der Konzentration (ying) und Tê das Wirksame im Zustande der Diffusion (yin) darstellte, wie der Verf. behauptet. Das geeignete Milieu für die Betätigung des Wirksamen ist nach ihm ein kosmisches Kontinuum. Weiter heißt es: „Die Welt wird gebildet durch eine Tugend (Kraft), welche sich durch die quasi reelle Tätigkeit von halb konkreten Kategorien spezifiziert, ohne etwas von ihrem Kontinuum zu verlieren, und welche jedem Einzelwesen, welches die Kontinuität der höchsten Macht zur Realisation und seinen eigenen Anteil an der primären Wirksamkeit benutzt, ohne Rücksicht auf Raum und Zeit gestattet, vermittelst der zwischen den verschiedenen Modalitäten bestehenden Beziehungen auf irgendwelche andere Spezifikation der primordialen Tugend einzuwirken. Das Tao-tê und das höchste Prinzip sind das mystische Milieu der magisch-religiösen Wirkungen und Wechselwirkungen" (S. 146). Mystisch klingt das allerdings sehr, aber ob außer dem Verfasser es noch viele verstehen werden, möchte ich bezweifeln. Mir fällt dabei der Goethesche Ausspruch ein: „Gewöhnlich denkt der Mensch, wenn er nur Worte hört, es müsse sich dabei auch etwas denken lassen."

Zur Ehre des Verfassers sei bemerkt, daß sich so schlimme Stellen wie die zitierte nicht viele in seinem Werke finden. Es liest sich nicht leicht, aber man versteht doch, was Verf. sagen will. Anscheinend gehört Granet zu einer Klasse von Forschern, von denen es jetzt auch bei uns manche gibt, die, statt ernste Quellenstudien zu betreiben, es vorziehen, ihre Entdeckungen in geistreichen „Conférences" und in einem dem Feuilleton nahekommenden Stile dem gebildeten Publikum vorzutragen. Sein Buch ist geistvoll und bringt eine Fülle neuer Gedanken, aber um festzustellen, ob die neuen Wahrheiten auch wirklich solche sind, ist es noch erforderlich, daß sie von einem kompetenten Fachmann unter die kritische Lupe genommen werden, wozu hier nur ein erster Anfang gemacht worden ist. A. Forke.

Fr. Kuhn, Das Schong Lun des Tsui Schi. Abhandlungen der Berliner Akademie 1914 Nr. 4.

Kuhn glaubt in der Abhandlung des Ts'ui Shih über Regierung eine konfuzianische Rechtfertigung der Diktatur zu erblicken. Nun empfiehlt Ts'ui Shih gar nicht die Diktatur, sondern einzig und allein Verschärfung der Strafen. Kuhn hat vollkommen übersehen, daß zur Zeit der Abfassung des Chêng-lun (151 n. Chr.) Liang Chi tatsächlich als Diktator herrschte, während der zwanzigjährige Kaiser Huan-ti gänzlich machtlos war. Welchen Sinn hätte es da noch, die Diktatur zu empfehlen! Der in der Abhandlung Ts'ui Shih's übrigens nur ein einziges mal vorkommende Ausdruck Pa-chêng (Archonten-Regierung), den Kuhn mit „Gewaltregierung oder Diktatur" übersetzt, heißt gar nicht Diktatur, ja an unserer Stelle nicht einmal Despotismus, sondern den Anmerkungen zufolge eine Politik nach Art des Ch'i Huan und des Chin Wên, zweier Fürsten im 6. Jahrh. v. Chr., welche zu den sogenannten fünf Archonten (the five leaders) gehörten, die nacheinander die Führung der Feudalstaaten besaßen.

Diese Politik wird uns in drei Beispielen des Tso-chuan vorgeführt, aus welchen klar hervorgeht, daß es sich eben nur um erfolgreiches Vorgehen (by acting according to the exigencies of the time, vgl. Legge, Chin. Class. V S. 141, 211 und 84), aber nicht um Gewaltpolitik handelt. Oder war es nicht ein Beweis praktischer Staatsklugheit, daß es Ch'i Huan gelang, das mächtige Reich Ch'u ohne Blutvergießen zur Nachgiebigkeit zu bringen? Oder daß Chin Wên ein Bündnis der bisher stets feindlichen Feudalfürsten zustandebrachte, dem er selbst als Haupt vorstand? Oder war der berühmte Kuan Chung etwa kein anderer Talleyrand, daß er zuerst dem Kung Tzu Chin als Minister diente und später Premier von dessen Gegner Ch'i Huan wurde? Und dann heißt es weiter: „hat Confucius (indem er im Tso-chuan diese Beispiele anführt) etwa damit nicht den rechten Weg der inneren und äußeren Politik gepriesen und eine Richtschnur gegeben, um in Anpassung an die Zeitlage den Mißständen abzuhelfen?" Ebenso — meint nun Ts'ui Shih — müsse man jetzt (151 n. Chr.) angesichts bedrohlicher Verfallsanzeichen die Zügel der Regierung durch Verschärfung der Strafen straffer spannen. — Schließlich kann ich nicht unerwähnt lassen, daß von den „drei markanten Sätzen", die Kuhn als den Kerninhalt des ganzen Chêng-lun anspricht, nur einer, und zwar: „wird mit Strenge regiert, so ist Ordnung,

wird mit Milde regiert, so herrscht Anarchie" in der bei Kuhn erwähnten Zusammenfassung der Abhandlung im T'ung-Chien-Kang-mu vorkommt. Chu Hsi, der Herausgeber letzteren Werkes und größte Philosoph Chinas, hat also im Chêng-lun ebensowenig wie wir eine konfuzianische Rechtfertigung der Diktatur erblicken können, wohl aber die Befürwortung einer tatkräftigen Handhabung des Strafrechtes; daher machen alle von Kuhn gezogenen Schlüsse und besonders seine Anwendungen auf Yuan Shih-k'ai's Diktatur einen recht kläglichen Eindruck, ebenso wie die ganz unangebrachte Anpreisung der universistischen Lehre de Groot's (S. 23 Anmerkung). Zu dieser tendenziösen Entstellung und Mißdeutung des Inhalts kommen ferner noch eine grammatikalisch und lexikalisch mangelhafte Übersetzung und schließlich sogar Angriffe auf Altmeister Legge, die vollkommen ungerechtfertigt sind. Ich habe die von Kuhn beanstandeten Leggeschen Tso-chuan-Übersetzungen mit der sehr genauen mandschurischen Fassung verglichen und gefunden, daß letztere nur in einem Falle von Legge abweicht, wo nämlich dieser (Chin. Class. V 440) übersetzt: „so remote are our boundaries that our cattle and horses, in the heat of their excitement, cannot affect one another", während der Mandschu sagt: „uthai morin han ishunde ijilarakô adali", ähnlich wie Pferd und Rind geschlechtlich miteinander nicht verkehren (d. h. wir sind so weit voneinander entfernt wie Pferd und Rind, die durchaus nichts miteinander zu tun haben). Diese klassische, auf Shuking, Legge, Chin. Class. III S. 623 sich stützende Wendung 唯是風馬牛不相及也 übersetzt Kuhn: es sind nur die Winde unserer Länder, die sich begegnen, die Herden unserer Länder begegnen sich nicht. — Zu den unverzeihlichen grammatischen Fehlern Kuhns gehört die Übersetzung von Ch'i pu mit „warum nicht", obwohl es „etwa nicht" (vgl. Gabelentz, Gram. § 1347) bedeutet, und von der Frage „wie kann ich beweisen, daß es so ist?" (Gabelentz, Gram. § 810) mit: „wie klar ist das!"; endlich, daß er nicht weiß, daß kan, wagen, am Beginne des Satzes oder der Verszeile gleich ist: ch'i kan, wie kann man wagen, wofür im Tso-chuan allein annähernd 20 Fälle zu finden sind. — Lexikalisch sind etwa 20 Binome völlig mißverstanden worden, so z. B. wird in der Biographie des Ts'ui Shih der Regierungsabschnitt Chien-ning (168—172 n. Chr.) als solcher nicht erkannt und mit: „sich ein ruhiges Dasein gestalten" wiedergegeben. Oder der stehende Ausdruck mien-kuan-chinku 免官禁錮 er verlor seine amtliche Würde und wurde eingesperrt, wird zu: „entzog sich den Beschwerden und Hinderlichkeiten des Amtes" verunstaltet. Tung-kuan 東觀 östliches Belvedere, das in der Zeit der späteren Han-Dynastie ähnlich dem Wu-ying-tien der Mandschu die kaiserliche Hauptbehörde für Herstellung und Durchsicht von Büchern war, in der Ts'ui Shih amtlich angestellt war, (der Buchdruck war noch nicht erfunden) wird mit: „genaue Inspektion des Reichsostens" übersetzt. Das ganz gewöhnliche tê-shih, Erfolg und Mißerfolg, heißt bei Kuhn: „er hatte sich verirrt". Der Charakter ch'u (Giles Nr. 2638, der in den Geschichtswerken auf jeder Seite vorkommt) heißt: angestellt werden, nicht aber das Gegenteil: er schlug seinen Beamtenposten aus; der Charakter hu (Giles Nr. 4930) heißt nicht „bärtig", sondern wird für die zentralasiatischen Nomadenvölker gebraucht; usw. usw. Außer diesen und ähnlichen Fehlern ist uns noch aufgefallen: unrichtige Setzung der Cäsur (besonders am Ende der Biographie, wo von den Werken des Ts'ui Shih in 15 Kapiteln die Rede ist), Auslassungen und Druckfehler im Texte und Fehlen aller Verweisungen auf die bisherige Übersetzungsliteratur. Dr. E. v. Zach (Batavia).

Sven Hedin, Tsangpo Lamas Wallfahrt. 1. Die Pilger. 2. Die Nomaden. 2 Bde. 8°. 346 u. 386 Seiten. Fr. A. Brockhaus, Leipzig 1922/23. Preis jedes Bandes geb. G. Z. 5,7.

Die Erzählung des Buches, von dem jetzt der zweite Band erschienen ist, versetzt uns in den Ausgang des 18. Jahrhunderts, eine Zeit, in der sich gerade die chinesische Macht in der Mongolei und Tibet, nach Beendigung des zweiten Dsungarenkrieges endgültig gefestigt hatte. Wir erleben die Schicksale eines jungen Fürstensohnes aus der inneren Mongolei vom Stamme der Tsahar. Seine Novizenzeit zeigt uns das Mönchsleben im Lamakloster in Jehol. Seine Teilnahme an dem großen Pilgerzuge nach Lhasa bringt uns das wechselvolle Treiben der Karawane mit aufregenden Zwischenfällen aller Art vor Augen und führt uns durch die Wüsten und Steppen der Mongolei, die Hochgebirge und öden Ebenen Tibets. Der Wert des Buches, durch den es sich über die gewöhnliche Er-

zählungsliteratur weit erhebt, liegt in den ebenso anschaulichen und lebensvollen wie sachkundigen Schilderungen aus der Feder dieses ersten Kenners von Land und Leuten der uns noch so fremden Gebiete. Wo wir dem geschichtlich denkwürdigen Einzuge des lamaistischen Papstes in Peking beiwohnen, die mongolischen Kamelzüchter auf ihren Weiden beobachten, wo wir der Riesenkarawane folgen beim Aufbruch, beim Marsche und bei der Rast, im ruhigen Zuge oder beim Kampfe mit den räuberischen Wüstenhorden, wo wir an den Einzelschicksalen des Helden teilnehmen, im Kloster, am Lagerfeuer, im Zelte, bei den Einsiedlern auf der Insel im Blauen See, in der Gefangenschaft bei den Tanguten und in seinen Kämpfen mit den Tieren der Wildnis, überall umfängt uns das Gefühl des unmittelbaren Erlebens, das uns nur jemand geben kann, der dort draußen zuhause ist. Jeder Leser, der nur Sinn für den Reiz unberührten Landes hat, muß von der Darstellung gefangen werden. Wer jene Länder und Völker aus der Literatur näher kennt oder sie selbst einmal durchzogen hat, dem steigen im Geiste alte Bilder auf an Gelesenes oder Erlebtes, und er fühlt: „So muß es damals dort ausgesehen haben" oder „So habe ich es auch empfunden".

Einen besonderen Wert für den Naturforscher müssen die vielen schönen, auf echte Naturliebe und innige Beobachtung deutenden Schilderungen des Tierlebens bieten. Handelt es sich doch beim Wildyak, beim Wildesel und beim Murmeltier um recht unbekannte Gattungen, über die nur langer Aufenthalt in der Wildnis zuverlässige Kunde zu geben vermag. So besitzt das Buch, das nicht als Roman betrachtet werden darf, neben seinen spannenden Erzählungen einen tiefen inneren Gehalt. Durch den geschickt gewählten Buchschmuck aus dem Gebiete des Kultus ist dem Buche nicht nur ein ansprechendes Äußeres gegeben, sondern auch sein ethnologischer Wert beträchtlich erhöht worden.

E. Hänisch.

Ernst Boerschmann, Baukunst und Landschaft in China, eine Reise durch zwölf Provinzen. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Mit diesem Buche, das 288 in Tiefdruckverfahren prächtig ausgeführte Aufnahmen enthält, ist dem immer wachsenden Kreise derer, die ihren Sinn auf China gerichtet haben, ein gediegenes und wirklich schönes Geschenk gemacht worden Wir kennen die Boerschmannschen Bilder aus seinen zweibändigen Werken „Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen", bei Georg Reimer, Berlin, Bd. I, 1911. „P'u-t'o-shan, die heilige Insel der Kuanyin" Bd. II, 1914 „Gedächtnistempel", dem auch einige Aufnahmen des neuen Buches entnommen sind. Boerschmanns Auffassung ist uns vertraut: Baukunst und Landschaft in China sind eins. Der chinesische Baustil ist in ganz besonderem Maße der Eigenart der Landschaft angepaßt. Das einzelne Bauwerk fügt sich in einer nie störenden Weise der landschaftlichen Umgebung ein. So daß bei dem chinesischen Architekten ein feines, unwillkürliches Empfinden vorauszusetzen wäre, das ihn vor allen Anstößigkeiten bewahrt. Dieser Gedanke, wie er auch in den Aufnahmen des neuen Buches und dem vorausgeschickten Geleitwort zum Ausdruck kommt, hat sich wohl vielen aufgedrängt, die das Land China aus der Anschauung kennen, anderen ist er erst durch Boerschmanns Bilder zum Bewußtsein gekommen. Diese wollen uns die Bauten nicht als rein technische Werke zeigen, so daß ein Architekt sie im ganzen oder in Teilen nachbauen könnte, wie etwa der chinesische Tischler nach europäischen Möbelkatalogen europäische Ausstattungen anfertigt. Vielmehr versucht der Verf., ihr Wesen in jeder Hinsicht zu verstehen und uns verstehen zu lassen, indem er ihrer Geschichte nachgeht, die Kultur betrachtet, der sie entstammen, und die Gedankenwelt, die sich ihrer bemächtigt hat, durch Erklärung der dazu gehörigen literarischen Denkmäler darzustellen sucht. Diesem Gedanken ist die Eigenart der prachtvollen Aufnahmen zu verdanken, die stets bestrebt sind, womöglich durch Beigabe eines wirkungsvollen Ausschnittes aus der landschaftlichen Umgebung, nicht nur die Form, sondern das Wesen des Bauwerkes zu zeigen. Der mit dem Lande Vertraute wird durch solche Bilder sofort in unmittelbare Beziehung zu dem Einzelgegenstande gebracht. Der Fremde empfängt jedenfalls den wahrhaftesten Eindruck. In geographischer Hinsicht deckt der Inhalt des Werkes fast das ganze chinesische Gebiet. Der Beschauer hat die Möglichkeit, Gemeinsamkeiten und Abweichungen im Baustil der einzelnen Provinzen festzustellen. Neben dem ästhetischen und allgemein belehrenden

Wert hat das Werk eine große Bedeutung für die künstlerische, kulturelle und geschichtliche Sonderforschung. Denn es führt uns zahlreiche Plätze und Bauten vor Augen, die in Kultur, Geschichte und Literatur eine Rolle spielen, mag es sich nun um Tempel, Pagoden, Stadttore, Gedächtnisbogen, Häuserfassaden, Grabanlagen oder Götterstandbilder handeln. Eins der abgebildeten Klöster ist an anderer Stelle dieser Zeitschriftennummer behandelt worden. Als besonders wichtige und schöne Bilder seien die Tempel und Pagoden Wu-t'a-sse, Pi-yün-sse, Ling-yen-sse, Putala in Jehol, die Klöster- und Tempelanlagen von Wu-t'ai-shan, Hua-shan, Kuan-hien und Ya-chou, die Stadtmauern von Si-an und nicht zuletzt die Stromschnellen des Jangtse hervorgehoben.

Der Verlag hat dem Bildwerk eine einfach-vornehme Ausstattung gegeben. E. Hänisch.

Karl With, Japanische Baukunst; **William Cohn**, Altbuddhistische Malerei Japans; **Karl With**, Chinesische Steinschnitte; **Otto Burchard**, Chinesische Grab-Keramik; **William Cohn**, Ostasiatische Portraitmalerei. Bibliothek der Kunstgeschichte, herausgegeben von Hans Tietze. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Tietze gehört zu den wenigen geistigen Führern in Wien, die der ostasiatischen Kunst auch außerhalb des Kunstgewerbes Existenzberechtigung zuerkennen. Die Kunst Ostasiens ist in seiner „Bibliothek der Kunstgeschichte" durch 5 Bändchen vertreten. Band 10 bringt eine Besprechung der Japanischen Baukunst von Karl With. In der durch den Zweck gebotenen Kürze, 7 Textseiten und 20 Abbildungen, werden dem Leser die Verschiedenheiten buddhistischer und shintoistischer Bauart vorgeführt. Die guten Abbildungen sind zum Teil nach den schön gesehenen Originalaufnahmen des Autors hergestellt.

Band 13 enthält eine Abhandlung über die altbuddhistische Malerei Japans von William Cohn. In knapper, auf das Wesentliche gerichteter Darstellung weist der Verfasser nach einem allgemeinen Überblick über die religiösen Voraussetzungen auf die geistigen Zusammenhänge hin, die zwischen den einzelnen Kunstwerken und der Vorstellungswelt der verschiedenen buddhistischen Sekten gegeben sind. Es wird nicht nur das Tatsachenmaterial vorgeführt, sondern auch Einblick in Ursprung und Entwicklung, Form und Wesen dieser fernliegenden Kunst gewährt. Damit versetzt der Autor auch den Nichtfachkundigen in die Lage, den höheren Standpunkt zu gewinnen, von dem aus allein die Kunst Ostasiens genossen werden kann.

In Band 24 folgt eine Besprechung chinesischer Steinschnitte von Karl With, in welcher ausgeführt wird, daß die Funde aus der Zeit der Hans dynastie zugleich End- und Anfangsprodukte einer Entwicklung darstellen. Die erhaltenen Denkmäler zeigen den Übergang vom Abstrakt-Ornamentalen zum figürlichen, vom Symbol zur Handlung. Die Abbildungen nach den Tafeln von Chavannes illustrieren so gut es geht das erläuternde Wort; lebendiger in der Wirkung sind die Abbildungen Nr. 14, 16, 17 und 18, die nach Originalaufnahmen hergestellt wurden.

In Band 30 befaßt sich Otto Burchard mit der chinesischen Grabkeramik. Er hält sich in seinen Darlegungen zum großen Teil an die bekannte einschlägige Literatur und bespricht auf dieser Grundlage den Gegenstand der Grabbeigaben, den Werkstoff und die Art der Verarbeitung. Form und Bedeutung bleiben im wesentlichen unerörtert. Vielleicht erfolgt später eine Bearbeitung auf breiterer wissenschaftlicher Basis; sie würde sehr willkommen sein.

Den vorläufigen Abschluß der Reihe bildet William Cohns Darstellung der ostasiatischen Portraitmalerei (Band 43). Auch hier fällt, wie in Band 13, die Vertiefung in der Behandlung des Stoffes auf, durch welche, trotz der gebotenen Kürze und leichten Faßlichkeit, die Darbietung so erfreulich wirkt. Es ist damit jene Form der Belehrung gefunden, die über den trockenen Sachverhalt hinaus einem größeren Leserkreis auch Sinn und Bedeutung der geschaffenen Formen erklären und damit dieser Kunst Freunde werben will; sie sollte vorbildlich sein. M. Stiaßny (Wien).

Helmuth v. Glasenapp, Der Hinduismus, Religion und Gesellschaft im heutigen Indien. Mit 43 Abbildungen. XVI u. 505 Seiten. Kurt Wolff Verlag, München.

Helmuth v. Glasenapp hat neben seinen strengwissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiete der jinistischen Karmanlehre und der religiös-philosophischen Spekulationen Madhvas in einer Reihe von

populär-wissenschaftlichen Artikeln, besonders im Neuen Orient, die Vorstudien zu der zusammenfassenden Darstellung niedergelegt, die er uns in seinem „Hinduismus" bietet. Er bezeichnet das Buch im Vorwort als einen „Versuch, einem größeren Leserkreis ein zwar nicht erschöpfendes, aber doch in den Grundlinien vollständiges Bild von den religiösen und sozialen Anschauungen, Einrichtungen und Gebräuchen der Hindus zu geben und auf diese Weise zu einem tieferen Eindringen in dies weite Gebiet anzuregen." Ich glaube, man darf diesen Versuch als vollkommen gelungen bezeichnen und von den klar gefaßten, überall der neuesten Forschung entsprechenden Darlegungen eine wirkungsvolle Aufklärung über Religion und Gesellschaft im heutigen Indien beim deutschen Publikum erwarten. Eine solche Aufklärung ist aber zurzeit sehr nötig: auf der einen Seite herrscht bei vielen die phantastische Vorstellung, Indien sei ein Land von Millionen philosophisch Erleuchteter, auf der anderen Seite stehen die überlegenen Europäer, die im Gefühl, wie herrlich weit wir es gebracht haben, lächelnd auf die antiquierten Produkte des indischen Geistes herabsehen. Die einen werden aus diesem Buche über die Masse des Primitiven im modernen Indien aufgeklärt werden, die anderen werden erfahren, daß der indische Geist nicht erledigt ist, sondern daß seines Lebens Pulse, voll der alten großen Tradition, lebendig schlagen.

Im ersten Abschnitt werden die Grundlagen erörtert, wobei der so schwer zu fassende Begriff des Hinduismus eine gründliche Diskussion erfährt. Im zweiten Abschnitt hören wir von den Gegenständen des religiösen Denkens. Hier findet sich eine Fülle interessanten volkskundlichen Materials über Pflanzen, Tiere und Menschen als Verehrungsobjekte, eine sorgfältig gesichtete Sammlung aus den offiziellen statistischen Werken und anderen wissenschaftlichen Arbeiten. Es folgt eine Schilderung der im heutigen Bewußtsein der breiten Massen lebendigen Geister und Götter und abschließend eine feinsinnige Einführung in die höheren Anschauungen des Atheismus, Monotheismus und Akosmismus. Im dritten Abschnitt wird die religiöse Literatur besprochen, und zwar im weitesten Sinne, d. h. alles, was im indischen Schrifttum irgendwie religiöse Beziehung aufweist. Hier wird die Darstellung der Bedeutung des Veda im geistigen Leben des heutigen Indien für weite Kreise besonders belehrend sein, da sich bei der Lektüre rein historischer Darstellungen erfahrungsgemäß so leicht eine falsche Vorstellung über das Verhältnis von Veda und heutigem Hinduismus ausbildet. Der vierte Abschnitt „Die Welt- und Lebensanschauung" bringt zuerst Naturphilosophisches, dann Ethisches, das vielleicht ohne Schaden einige Kürzungen vertragen könnte. Es folgt eine Skizze der philosophischen Systeme, die kurz, klar und richtig ein vortreffliches Bild des großen Stoffes gibt. Besonders gelungen scheint mir der Abschnitt über die Yoga, wo des Verf. Verständnis für das spezifisch Indische besonders hervortritt, wie mir denn überhaupt an den verschiedensten Stellen die allgemeine Einstellung Glasenapps recht glücklich zu sein scheint. Etwas zu kurz gekommen ist die Mīmāṃsā. Die lehrreiche Studie „The Prābhākara School of Pūrva Mimāṃsā" von Gaṅgānātha Jhā aus dem Jahre 1911 war offenbar nicht in den Händen des Verf., während die Arbeit von Keith, da er erst während des Druckes 1921 erschienen, nicht mehr in Betracht kommen konnte. Die folgenden beiden Abschnitte behandeln das soziale Leben und den Kultus sowie das Sektenwesen, während der siebente den Einfluß des Abendlandes schildert. Die treibenden Kräfte, die sich in Abhängigkeit und Gegensatz zur westlichen Kultur, im vergangenen Jahrhundert beginnend, gebildet haben oder noch in der Bildung begriffen sind, zeigen hier in Richtungen, die die Aufmerksamkeit jedes Weiterblickenden in religiöser und weltpolitischer Hinsicht auf sich zu lenken geeignet sind.

Dies in kurzem der Inhalt des umfangreichen Bandes, dessen Merkmale Sachlichkeit und liebevolle Einfühlung sind. Abbildungen, zur Verdeutlichung, nicht um des Kunstwerts willen ausgewählt, begleiten den Text, der eine Menge reizvoll verdeutschter poetischer Stücke enthält. Eine Probe zum Schluß:

Wie die Ströme, die ins Weltmeer fließen,
Sich von Name und Gestalt befreien,
Geht gestalt- und namenlos der Weise
Zu dem göttlich-höchsten Geiste ein.

Otto Strauß (Kiel).

Neue Literatur über den Hinduismus.

Als eine „Introduction générale à l'étude des Doctrines Hindous" bezeichnet sich das Buch von

René Guénon, das 1921 in der Sammlung „Systèmes et Faits sociaux" (Paris, Marcel Rivière) erschienen ist. Die Hälfte des Werkes wird von Erörterungen allgemeiner Art, vornehmlich solchen über die Formen des orientalischen Denkens eingenommen, dann folgen Betrachtungen über die Bedeutung des Wortes Hindu, über den Veda als Offenbarung, über Manus Gesetzbuch und das Kastenwesen, über Visnuismus und Śivaismus, über die 6 philosophischen Systeme usw.; der Schlußabschnitt ist den okzidentalischen Ausdeutungen der hinduistischen Lehren, welche diese in der Wissenschaft, in der Theosophie usw. erfahren haben, gewidmet. Wer erwartet, in dem Buche eine klare Darstellung der Anschauungen der Hindus über das Wesen der Welt und eine Einführung in die Lehren zu finden, welche ihrer Ethik und ihren sozialen Institutionen zugrunde liegen, sieht sich hierin getäuscht. Der Autor ergeht sich auf den 342 Seiten seines Buches nur in allgemeinen und zumeist ziemlich vagen Betrachtungen, die nur hie und da an konkrete Tatsachen anknüpfen. Vereinzelte treffende Bemerkungen gehen unter in einem Schwall von Phrasen, die mit großem Selbstbewußtsein vorgetragen werden. Einen breiten Raum nimmt die Polemik gegen den „orientalisme officiel" und gegen dessen „méthodes germaniques" ein. Der oberflächliche Charakter des Buches wird die Hoffnung des Autors kaum in Erfüllung gehen lassen, daß die französische Wissenschaft durch dieses von der von den Deutschen übernommenen „myopie intellectuelle" geheilt wird.

H. W. Schomerus will in seinem Buch „Indische Erlösungslehren" (Leipzig, Hinrichs 1919) deren Bedeutung für das Verständnis des Christentums und für die Missionspredigt dartun. In der Einleitung macht er darauf aufmerksam, daß ein Theologe heute eine gründliche Kenntnis der großen nichtchristlichen Religionen besitzen muß, sofern er den Wert seines eigenen Glaubens richtig einschätzen will. Die im Hauptteil gegebene Darstellung der Entwicklung der indischen Erlösungsidee und der Lehren der Upaniṣaden, des Sāṃkhya, des Yoga, der Bhagavadgītā, des Śaṅkara, des Rāmānuja und des Śaiva-Siddhānta ist im allgemeinen klar und gut geschrieben, doch hätten manche Züge stärker hervorgehoben werden müssen (z. B. die theopanistischen Tendenzen in der Religion der Bhāgavatas, das Verhältnis der Lehre vom persönlichen und überpersönlichen Gott in Śaṅkara's System u. a.). Gelegentlich sind kleine Irrtümer zu berichtigen; so heißen die auf S. 82 genannten Kommentatoren nicht Bhāskarīya, Yādavīya, Vallabīya, sondern Bhāskara, Yādavaprakāśa, Vallabha usw. Treffend ist die im 2. Teil gegebene Gegenüberstellung christlicher und indischer Lehren, wenn natürlich auch bei der Wertung durchaus der Standpunkt des Missionars hervortritt. Großes Interesse dürfen die Ausführungen S. 125 ff. beanspruchen, in welchen eine von indischer Seite versuchte mystische Erklärung des Neuen Testaments besprochen wird. Das Werk ist sehr geeignet, weiteren Kreisen, namentlich Geistlichen und Missionaren, eine Vorstellung von den religiösen Systemen der Hindus zu geben; es ist sehr verdienstlich, daß der Verf. sich dieser Aufgabe unterzogen hat, weil viele der aus Missionskreisen stammenden, für ein größeres Publikum berechneten Werke über den Hinduismus wahre Zerrbilder dieser Religion geschaffen haben (ich denke z. B. an Häbeners „Mächte der Finsternis", Zwickau 1922 u. ä.). Im Hinblick auf den Leserkreis des Buches hätte der Autor besser auf die wissenschaftliche Transkription verzichtet, zumal da die von ihm gesetzten diakritischen Zeichen im Druck fortblieben (also statt „Krsna" wäre besser „Krischna" geschrieben worden).

Mit indischer Philosophie beschäftigen sich eine Reihe von Arbeiten, welche von der Universität Calcutta veröffentlicht worden sind. B. M. Barua weist in seinen „Prolegomena to a History of Buddhist Philosophy" (1918) mit Recht darauf hin, daß die philosophischen Ideen des Buddhismus auch im Hinduismus wirksam gewesen sind, weshalb er Śaṅkara und seine Nachfolger als Vertreter buddhistischer, wiewohl nach außen hin wesentlich veränderter Anschauungen bezeichnet. Er entwickelt dann des weiteren einen Plan für ein von ihm beabsichtigtes großes Werk über die Geschichte der buddhistischen Philosophie, das diese von ihren ersten Anfängen bis zu ihren letzten Auswirkungen darstellen soll. Abhayakumar Guha erörtert in seiner Studie „Jīvātman in the Brahma-sūtras" (1921) Probleme der Vedānta-Philosophie. Vieles von dem, was er beibringt, trägt zur Klärung der Anschauungen über das Verhältnis der Einzelseele zu Gott und zum Körper bei; durchaus beipflichten wird man ihm in der von ihm vertretenen Ansicht,

daß die Brahma-Sūtren selber nicht die völlige Identität von Jīva und Brahman lehren, wie dies Śaṅkara tut, sondern daß der von ihrem Verfasser eingenommene Standpunkt mehr demjenigen entspricht, den Rāmānuja und Śrīkaṇṭha zur Grundlage ihrer Systeme gemacht haben. Wenn Guha aber in der Einleitung zu erweisen sucht, daß der Autor der Brahma-Sūtren, Bādarāyaṇa mit dem Heiligen Vyāsa identisch und sein Werk in die Zeit vor Pāṇini „wo flourished about 700 B C, if not earlier still" zu setzen sei, so wird man ihm hierin kaum folgen können. Von Interesse ist der Abschnitt, in welchem er europäische und indische Philosophie einander gegenüberstellt. Krishna Chandra Bhattacharyya's „Studies in Vedantism" (1919) beschäftigen sich mit der Psychologie, der Metaphysik und der Logik des Kevalādvaita-Systems, wobei Werke wie die Pañca-dasī, die Vedānta-siddhānta-muktāvali die Vedāntaparibhāṣā zugrunde gelegt wurden. Das Buch gibt eine gute Darstellung einiger schwieriger Punkte des theopanistischen Monismus der Inder, doch hätte der Autor besser daran getan, Descartes, Kant und Hegel nicht in so großem Umfange in den Kreis seiner Betrachtungen einzubeziehen. Hemchandra Raychaudhuri hat in seinen „Materials for the study of the Early History of the Vaishnava Sect" (1920) den Stoff zusammengetragen, der für eine Geschichte des Vishnuismus von der ältesten Zeit bis zu Rāmānuja dienen kann. Das Buch beschränkt sich auf die allgemeinsten Umrisse und bringt wenig Neues. Da die ganze Āgama-Literatur nicht herangezogen wurde, muß die Arbeit als unvollständig und als durch die Studien von Schrader u. a. in manchen Punkten überholt gelten.

Der sozialen und politischen Seite des Hinduismus gewidmet sind die Untersuchungen R. Shama Sastri's in seinem, von der Universität Calcutta 1920 veröffentlichten Werke „Evolution of Indian Polity". Der als Herausgeber und Übersetzer des Arthaśāstra des Kauṭilya bekannte Autor behandelt in zehn Vorlesungen den anfänglichen Zustand der indischen Gesellschaft, die Wahlmonarchie, den Ursprung der Kṣatriyas, die Volksversammlungen, die Pflichten und Rechte der Könige und Priester, den Einfluß des Jainismus und Buddhismus auf die politischen Zustände Indiens und die geistigen und sozialen Verhältnisse zur Zeit Kauṭilyas. Shama Sastri verwertet eine Fülle von Material und rückt vieles in eine neue, eigenartige Beleuchtung. Besonderes Interesse dürfen die im Appendix B gegebenen Ausführungen über das rituelle Fasten als eine Form der passiven Resistenz beanspruchen, wo dargetan wird, daß Gāndhis (vom Autor als zwecklos und schädlich verurteilte) „Non-Cooperation"-Bewegung auf alte indische Vorstellungen und Gebräuche zurückgeht. Nares Chandra Sen Gupta untersucht in seiner Doktor-Dissertation die „Sources of Law and Society in Ancient India" (Calcutta 1914, Art Press). Die Abhandlung gliedert sich in zwei Teile, von denen der erste der Verfassung der altindischen Gesellschaft, der zweite den Rechtsquellen gewidmet ist. Die Arbeit ist, soweit ich urteilen kann, eine gründliche und selbständige Leistung, bei welcher der Versuch, die von Jhering in seinem „Geist des römischen Rechts" befolgten Methode bei Problemen des indischen Rechtes in Anwendung zu bringen fruchtbare Resultate zeitigt.

Zu eigenartigen Ergebnissen gelangt Abinas Chandra Das in seinem umfangreichen, vorläufig erst im 1. Bande vorliegenden Werke „Rig-Vedic India" (University of Calcutta, 1921). Nach seiner Annahme finden sich im Ṛgveda geologische Angaben, welche beweisen, daß die ältesten Hymnen desselben bis in die Miocän- oder Pliocän-Zeit zurückgehen. Von dieser Theorie ausgehend sucht Das dann zu zeigen, daß im Panjāb die Wiege der Arier gestanden habe. Von dort aus sei ein Teil der Arier unter Führung von Yima nach Europa gewandert. Ein anderer arischer Stamm, die Paṇis, hätten sich als Wucherer bei der Bevölkerung unbeliebt gemacht und auf Schiffen das Land verlassen. Sie seien nach dem damals durch das Meer vom Panjāb getrennten heutigen Südindien gekommen, hätten dort die Cholas arisiert und sich dann gemeinsam mit diesen in Chaldäa, in Phönizien und Ägypten niedergelassen, überall die arische Kultur verbreitend, die dann von den Semiten und anderen Völkern übernommen wurde. Das ganze, fast 600 Seiten starke Buch ist voll von derartigen phantastischen Hypothesen. Der Autor sagt selbst am Schluß: „I am afraid that Vedic scholars will accuse me of romancing wildly". Diesem vom Verf. selbst vorausgesehenen Urteil haben wir nichts hinzuzufügen. H. v. Glasenapp.

Zeitſchriftenſchau.

Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufſätze werden genannt. Um eine möglichſt vollſtändige Überſicht über die Zeitſchriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Verfaſſer um Einſendung von Sonderabzügen oder um Hinweiſe auf ihre Oſtaſien betreffenden Arbeiten gebeten.

Deutſchſprachliches.

Cicerone, XV, 22. (Oſtaſienheft.)

Ernſt Große, Die Kunſtſammlungen in Tōkyō.

William Cohn, Vergleichende Studien zur Malerei Japans und Chinas. (10 Abb.)

Melanie Stiaßny, Einiges zur „Buddhiſtiſchen Madonna". (10 Abb.)

Friedrich Perzyński, Nō und Nō-Masken. (10 Abb.)

Alfred Salmony, Khmer-Köpfe. (3 Abb.)

Georg Jacob, Chineſiſche Schattenſchnitte. (9 Abb.)

Ernſt Diez, Buddhiſtiſche Bronzeköpfe aus Siam. (8 Abb.)

Mitteilungen der Anthropologiſchen Geſellſchaft, Wien. LIV 1. 2.

J. S. Anderſſon und L. Franz, Archäologiſche Studien in China. (18 Abb.)

Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunſt, XIII. 2.

Hermann Goetz, Indiſche Miniaturen im Münchener Völkerkunde-Muſeum. (13 Abb.)

Oſtaſien-Jahrbuch Nr. 3.

O. H. Haas, Der Meiſter ſprach. Über Lun-yü II, 16.

Zeitſchrift der Geſellſchaft für Erdkunde, Berlin. 1923. 8/10.

E. Thieſſen, Das große Werk „Süd-Tibet" von Sven Hedin.

Zeitſchrift für Geopolitik I. 1.

K. Haushofer, Die Einheit der Monſunländer.

Zeitſchrift für Miſſionskunde und Religionswiſſenſchaft. 38, 12. 39, 1.

Pfarrer Devaranne, Konfuzius und der Weſten.

Fremdſprachliches.

Asia Major, I, Fasc. I.

A. Forke, Zu Lun-yü II, 16.

A. E. Erkes, The Chao-Yin-shi „Calling back the Hidden Scholar" by Huai-nan-tze edited, transl. and annotated.

E. v. Zach, Einige Verbeſſerungen zu de Groot, Die Hunnen der vorchriſtlichen Zeit.

Lin Yü-t'ang, A Survey of the Phonetics of ancient Chinese.

F. M. Trautz, Japaniſche wiſſenſch. Hilfsmittel zur Kultur- u. Religionsgeſchichte Zentral- und Oſtaſiens.

J. Hertel, A Note on Bhavabhūti and on Vākpatirāja.

E. Brockelmann, Altturkeſtaniſche Volkspoeſie.

F. O. Schrader, Transcription and Explanation of the Siamese Alphabet.

A. H. Francke, 2 Ant Stories from the Territory of the Ancient Kingdom of Western Tibet, a Contribution to the Question of the gold-digging Ants.

G. Haloun, Contributions to the History of Clan Settlement in Ancient China I, Phratry Yen Ying-Ki J. (Shao Hao).

The Eastern Buddhist, II 6.

Daisetz Teitaro Suzuki, Zen Buddhism as Chinese Interpretation of the Doctrine of Enlightment.

Bruno Petzold, Dengyo Daishi and German Theology.

Hokei Idumi, Vimalakirti's Discourse on Emancipation (Translation from the Chinese Vimalakirti-Nirdesa).

Seiren, In Buddhist Temples: IV. Chion-in.

Japon et Extrême-Orient. 1.

Shiga Naoya, Le Crime du Jongleur. (Trad. par Serge Elisséev.)

Un nouveau livre sur le théâtre japonais (Sekine Mokuan, Kabukigeki to sono haiyū. Tōkyō 1923. Kokushi kōshūkwai).

Desgl., 2.

Tanizaki Junichiro, Le Tâtouage. (Trad. par Serge Elisséev.)

Desgl., 3.

Nagai Kafū, Le Renard. (Trad. par Serge Elisséev.)

Mme Omura Kayoko, La Fille du Passeur. (Trad. par Martinie et Gével.)

Shiga Naoya, Un Vieillard. (Trad. par Moïse Haguenauer.)

The Kokka.

323. The Ancient Scroll Painting of the „Eshi-no-sōshi". — „Nobuzane", Eshi no sōshi, Ende Kamakura, kais. Samml. — „Jên Yüeh-shan", Pferd, Bes. K. Murakami. — Wandbilder, Ajanta. — Hōitsu, Felder, 2 Kak., Bes. Bar. Iwasaki. — Tsunenobu, Rakan, 3 Kakemono, Bes. F. Horikoshi und E. Terashima.

324. The Daigoji Temple and its Collection of Ancient Buddhist Paintings. — Besuch des Shirakawa in Ono (Ono no Miyuki), 2. H. Kamakura, Tōkyō, Bijutsu Gakkō. — Wandmalereien, Ajanta. — Goshun, Shōchikubai, 3 Kakemono, Bes. Bar. H. Fujita, Ōsaka. — Kaō, Priester Fêng-kan, früh. Bes. Gejō. — Dai Nichi Kinrin, E. Heian, Daigoji. — Chin. Spiegel.

325. The Art of the Wall Paintings of the Ajantâ Cave Temples. — Toyokuni Matsuri, Schirm, ca. 1605, Bes. Marqu. Hachisuka. — „Bompō", Pflaumen, Aufschrift von Ryūha, Shōhan 清播 (1372—1444), Bompō selbst u. a., Bes. Ueno, Ōsaka. — Baiitsu, Frühling am Seeufer, dat. 1846, Bes. Bar. Sumitomo. — Chin. Spiegel.

326. Japanese Calligraphy. — Juntei Kwannon, Kōryūji, 13. Jahrh. — Kimtō, Wakanrōeishō, Bes. Bar. Iwasaki. — Mitsuoki, Ōdera Engi, 3 Mak., dat. 1690, Aguchijinja, Sakai. — Bunchō, Tōemmei, dat. 1801, Bes. K. Murakami. — Shên Nan-ping, Blumen, Schirm, dat. 1748, Bes. Bar. Inouye.

327. Recent Discovery of Wall Paintings in Ancient Korean Tombs (Taf.). — Wakanrōeishō-Rollen, Bes. Bar. Iwasaki. — Butsugen Mandara, E. Heian, Shinkōin. — Tanyū, Fuji, Schirm, Bes. Vic. Akimoto. — Chên Hsien, Laotse, Bes. Bar. Iwasaki. — Okada Tametaka, Shigemori's Protest, Bes. T. Yoshida. — Chikuden, Landschaft, dat. 1820, Bes. G. Shibata, Ōmi.

328. Lü Chi, Blumen und Vögel, Bes. Fst. Shimazu. — Fugen Emmyō, Ende Fujiwara, Daigoji. — „Sun Chün-tse", Ting Lan, Bes. Vic. Akimoto. — Naonobu, Affenführer, Mus. Tōkyō. — Hankō, Landschaft, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka.

329. Portraiture of the Japanese Priests of the Zen Sect. — Heiji Monogatari, Bes. Bar. Iwasaki. — Kakuē 覚恵, Bildnis des Hōtō Kokushi, Aufschrift von Ichinei, 1315, Kōkokuji, Kii. — Poetischer Wettstreit von Masken in Tōbokuin, 14. Jahrhdt., Manjuin. — „Tōgan", Raben, Schiebetüren, Bes. Marquis Kuroda. — Chan Ching-fêng 詹景鳳, Landschaft, dat. 1599, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Räuchergerät, Goldlack, wahrscheinlich von Kōami Chōyū, Bes. Vic. Akimoto.

330. Renaissance Attitude in Japanese Painting. — Wang Wei-lieh 王維烈, E. Ming, Pflaumenbaum, Bes. Bar. Iwasaki. — Bildnis des Kanazawa Sanetoki (1224—1276), Shōmyōji. — Taigadō, Arhats, Schiebetüren, Mampukuji. — Chigo Kwannon, Mitte 14. Jahrh., Bes. Marquis Hachisuka. — Maitreya, Bronze, China, Wei, Bes. Bar. Sumitomo.

331. Primitive Art in Japan. — Kano Shōei, Têng Yü und Gänse, 3 Kak, Bes. Fst. Shimazu. — Figuren aus Kara-khoja, vor T'ang, Bes. Ōtani, Kyōto — Shūkotokuden, 14. Jahrh., Muryōjuji, Hitachi. — „Shūbun", Landschaft, Bes. Baron Sumitomo, Ōsaka. — Ōkyo, Feste der 4 Jahreszeiten, Mak., Bes. Marquis Tokugawa, Nagoya.

332. Eitoku Kano. — Chin. Bronze, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Eitoku, Hsü-yu, Bes. Vic. Akimoto. — Dichterrolle, 13. Jahrh., Bes. Marquis Satake. — Rosetsu, Enten im Schnee, Bes. Ueno, Ōsaka. — Chikuden, Landschaft.

333. Hsüeh-an 雪庵, Arhats u. a., Album, Yüan-Ming, Bes. Bar. Iwasaki. — Innenseite des Deckels der Bronze 332. — „Shūgetsu", Blumen und Vögel, Schirm, Bes. Graf Matsudaira. — Ippō, 6 von 12 Kak., Ansichten aus Kyōto, Bes. Marqu. Hosokawa.

334. Wandbilder von Murtuk, A. Sung, Bes. Ōtani, Kyōto. — Eni, Ippen Shōnin Emaki, Kwankiōji. — Shên Nan-ping, Bambus und

Mond, Schirm, Tusche, Fst. Shimazu. — Schiebetüren, Pflaumen und Fasanen, Kongō Sammain, Kōya. — Tangen 探元, Landschaft (aus 84. Jahre) Bes. Fst. Shimazu.

335. Bildnis des Gotoba, E. Kamakura, Bes. T. Hara, Yokohama. — Bilder vom Lotussitz des Daibutsu, Nara. — Tsunenobu, Felsen und Bambus, Album, Tusche, Bes. Bar. Sumitomo, Osaka. — Noro Kaiseki, Landschaften, Album, ders. Bes. — Lü Chi, Blumen und Vögel (zu 328). — Nyoirin Kwannon, Holz, Kwanshinji.

366. The Tea Ceremony in the Ashikaga Period and Art Objects in Relation to it. — Chin. Bronze, Eule, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — „Takanobu", Yoritomo, Jingoji. — Chang Jui-tu, Landschaft, Mak., dat. 1638, Bes. Bar. Sumitomo. — Kōkan, Landschaft, Bes. F. Horikoshi. — Tosa Mitsusuke 光茂, Wachteln, Bes. T. Dan.

337. On the Hasegawa School. — Wang Joshui, Blumen und Vögel, Bes. Kawasaki, Kōbe. — Arhat, chin., dat. 1345. — Motonobu, Priester Hsian-yen, Daisenin. — Tōhaku, Kak., früher Schirm, Affen, Ryūsenin (vgl. dieses Heft S. 185). — Hine Taizan, Landschaft, Makimono, dat. 1835, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Kōrin, Tierstudien, Album, T. Konishi, Kyōto. — Dainichi, Holz, Tōshōdaiji.

338. Taki, über die Werke 古畫品錄 und 續畫錄. — Fujikake, Katsura Rikyū. — Uemura, über Sue-matsus Werk 三教思想前究. — Jukkwanshō 十牛抄, Daigoji — 25 Bodhisattva, Jōfukuji. — Ōkyo, Glycine und Vogel, Bes. Ueno, Ōsaka. — Hirose Daizan 臺山, Landschaft, Bes. H. Shōji, Akita. (Von dieser Nummer ab erscheint die Kokkwa nur noch mit japanischem Texte und einem, sehr dürftigen, englischen Inhaltsverzeichnis.)

339. Fortsetzung des Aufsatzes Taki. — Fujikake, buddh. Bilder in den Kōyasan-Tempeln. — Z. Tsuji, „Faith and Taste". — Ansichten aus dem Nijō-Palaste (Tanyū-Schule). — Shinkai 信海, Fudō, Daigoji, dat. 1282. — Bildnis des T'an-lan 曇覽, eines von 5 Bildnissen, Anf. Ashikaga, Mandaradera, Mikawa. — Chokuan, Falken, mit Aufschrift von Sonjun (gest. 1653) und von Konoe Nobutada (gest. 1614), Bes. Fst. Shimazu. — Taigadō, Frühling, Bes. T. Hara. — Chao Tso 趙左, Ende Ming, Schneeszene, Bes. Bar. Iwasaki.

340. Fortsetzung des Aufsatzes von Uemura (s. 338.) — Okuda, On the Appreciation of the Utensils of the Tea Ceremony — Faith and Taste, Forts. (s. 339). — Kōi, Dekorationen im Shiroshoin, Nijō-Palast, ca. 1625. — „Mao Sung", Affe, Manjuin. — Naonobu, Fusuma des Chūgoin, Katsura-Palast. — Kōrin, Li Pai am Wasserfall, Bes. Bar. Satō. — Goshun, Pflanzen, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Ōku 王宮-Mandara, dat. 1312, Korea?, Daionji, Owari.

341. Sawamura, The Cave Temples of Ghatōtcach in Western India — Fortsetzung des Aufsatzes von Uemura (338. 340). — Tokuji Yushō, The Origin of Buddhist Art. — Shakya als Bettler, China, Sung-Yüan, Bes. K. Kinoshita, Hizen. — Morikage, 2 Landschaften, Mus. Tōkyō. — Shinrans Leben, 14. Jahrh., Myōgenji, Mikawa. — Landschaft, Ashikaga, Bes. Fst. Konoe. — Baitsu, Sommerlandschaft, dat. 1832, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Kurtisanen, Schirm, Bes. Graf Matsura.

342. Hara, The Ashikaga Period and Portraiture. — Taki, „the Banquet of the Persians", a Ceiling Picture in Cave No. 1 in Ajantā (Tafel). — Tanaka, On P'o-mo or Haboku. — „Sesshū", Ama no Hashidate, Bes. Marqu. Yamanouchi. — Chikuden, Landschaft, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Ōeyama, Mak., 14. Jahrh., Bes. Graf Matsūra. — Itchō, Hotei, Bes. Marquis Y. Tokugawa. — Sakurama Seigai 青崖 Landschaft, dat. 1844, Bes. Ch. Miyamoto. — Drei Blätter aus chin. Album, Mus. Boston.

343. Hara, Ashikaga-Period, Forts. — Sawamura, Cave Temples, Forts. — M. Iwasaki, On Curt Glaser's die Kunst Ostasiens. — Chang Lu-chang 龍章, die 8 Landschaften, dat. 1594, Bes. Sirén, Stockholm. — Dekorationen aus dem Nijō-Palaste. — Zendōdaishi, Chionji. — Dichterin Ise, E. Kamakura, Senshūji, Ise. — Ōkyo, Landschaft, dat. 1778, Bes. K. Uematsu, Suruga.

344. Taki, Studies on the Portraits of the seven Duhyayāna Founders in the Possession of the Tōji Temple. — Tanaka, The Shugakuin Palace and the Shoin in the Rinkyūji Temple. — Matsumoto, A Question on Gandhāra Sculpture. — Bilder aus dem Shoin des Shugakuin. — 4 Ta-

feln, Bildnisse des Tōji. — Landschaft vom Westsee, bez. Peking 1496, Bes. Marqu. Inouye. — Juben jugi 十 便 十 宜, Album, von Taigadō und Buson, Bes. Bar. Iwasaki. — Mori Kwansai 寛 齋, Landschaft, dat. 1883 im 70. Jahre, Bes. Y. Ueno, Kyōto.

345. Taki, Studies, Forts. — Sawamura, Cave Temples, Forts. — Onoë, Handschrift des Kokinshū, Bes. Marqu. Yamanouchi. — Wandmalerei, Ajantā, Cave II. — Shingon Patriarch, Tōji, mit Aufschrift. — Garten des Shugakuin. — Yamai Sōshi, Bes. Sekido, Nagoya. — Hōitsu, Blumen und Vögel, 2 Kak., Bes. Murayama, Ōsaka. — Urakami Gyokudō, Landschaft, ca. 1783, Bes. T. Hara, Yokohama.

346. Taki, Paintings of Social Life in the Nagoya Castle, 4 Tfl. (Kano-Meister um 1613/14). — Matsumoto, Gandhāra Sculpture, Forts. — Tanaka, On Liu Chih's „Autumnal Landscapes". — Iwasaki, Kurt Glaser, Forts. — Liu Chih, Herbstlandschaft, dat. 1548, Bes. T. Ogawa. — Kantei, Landschaft, Bes. Z. Morimoto, Nagoya. — Minamoto Naotomo, Bildnis des Teigan 貞 巖, Kandōin, Musashi. — Fudō, Holz, A. 13. Jahrh., Gomadō des Okunoin, Kōya.

347. Sawamura, On Shūi, a Painter Priest. — Onoë, Kokinshū, Forts. — S. Okuda, The Development of the Japanese Style of Ceramics. — Nagoya-Palast, 3 Tafeln. — Kokinshū, Bes. Marqu. Yamanouchi — Chikutō, Landschaft, Bes. G. Yukawa, Ōsaka. — Bildnis des Dichters Kanesuke, 13. Jahrhh., Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka.

348. Onoë, Kokinshū, Forts. — Inazuka, On Goshun. (Biographisch wichtig.) — Sōtatsu, Genji Monogatari, Schirm, Bes. Bar. Iwasaki. — Kwannon, 11. Jahrh., Ryūkōin, Kōya. — Utaawase in Kostüm, Bes. Sekido, Nagoya. — Fang Fang-k'un, Yüan, dat. 1368, Bes. T. Ogawa, Kyōto. — Aufschrift des Bildes der „Drei Weisen" im Ryōsokuin, Kyōto. — Eino, der göttliche Bauer, dat. 1701, Bes. Y. Nagara, Ise. —

Nederlandsch-Indië, Oud en Nieuw. VIII. 8.

Th. van Erp, Voorstellingen van vaartuigen op de reliefs van den Boroboedoer. (10 Abb.)

The Pennsylvania Museum Bulletin XI 81, 83.

Letters from Mr. Warner and Mr. Jayne.

Rūpam Nr. 17.

An Image of Saraswati in the British Museum. (Abb.)

Ramaprasad Chanda, Beginning of the Sikhara of the Nagara (Indo-Aryan) Temples.

„... it is quite evident that such huts, whether of bamboo or wood were the prototype of the Nāgara temple with sikhara".

F. D. K. Bosch, A Hypothesis as to the Origin of Indo-Javanese Art. (17 Tafeln.)

W. S. Hadaway, Notes on two Jaina Metal Images. (Abb.)

Desgl., Nr. 18.

The Art of Champa.

H. F. E. Visser, Indian Influence on Far Eastern Art.

Josef Strzygowski, The Indian Room of Empress Maria Theresia.

Smithonian Report for 1914.

John C. Ferguson, An Examination of Chinese Bronzes.

Übersetzung eines Berichtes von Liang T'ung-shu aus dem Jahre 1767.

Svenska Orientsällskapet, Arsbck 1923.

Karl Charpentier, Veröffentlichungen über die Religionen und Sprachen Indiens aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Orvar Karlbeck, Einige Worte über chinesische Archäologie.

M. Dimand, Der Ursprung der Seidenweberei und die neuesten zentralasiatischen Textilfunde.

Transactions of the Oriental Ceramic Society 1921/22.

Description of Specimens. (7 pl.)

H. B. Harris, Sung Celadon.

A Monograph on the copper-red Glazes.

Desgl., 1922/23.

Description of Specimens. (8 pl.)

V. Wethered, Some reflections on artistic Value.

S. Eumorphopoulos, Ying Ch'ing, Ju and Ch'ai Yao.

B. L. Hobson, The Significance of Samarra.

The Visva-Bharati Quarterly Oct. 23.

Rabindranath Tagore, The Indo-Iraniens.

Stella Kramrisch, The present Movement of Art, East and West.

M. Winternitz, Kautilya and the Art of Politics in Ancient India.

Bücherſchau.

Alle Bücherſendungen unmittelbar oder durch Vermittlung des Verlages Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10 an Dr. William Cohn, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 97/98.

Oſtaſien.

Engelhardt, Viktor, Die geiſtige Kultur Indiens und Oſtaſiens. 1. Teil der Geſchichte der geiſtigen Kultur. Reclam, Leipzig. 8°. 260 S. Pr. geb. M. 1.50.

Ferrand, Gabriel, Le Pilote des Mers de l'Inde, de la Chine et de l'Indonésie par Sihāb Ad-dīn Ahmad Bin Mājid dit Le Lion de la Mer. Texte arabe. Geuthner, Paris 1921—23. 16 S. 359 pl. Pr. 175 fr.

Ko-ji Hō-ten, Dictionnaire à l'usage des amateurs et collectionnaires d'objets d'art japonais et chinois. Paris 1923. 2 Bde. 504, 496 S.

Przyluski, J., La Légende de l'Empereur Açoka (Açoka-Avadāna) dans les textes indiens et chinois. Geuthner, Paris 1923. 16°. 460 S. Annales du Musée Guimet.

Rupprecht, Kronprinz von Bayern, Reiſe-Erinnerungen aus Oſtaſien. Köſel u. Puſtet, München 1923. 8°. XII, 501 S. Pr. M. 75.—.

Derſ., Reiſe-Erinnerungen aus Indien. Köſel u. Puſtet, München 1923. 8°. XII, 356 S.

Verkruysen, H. C., China en Japan. Leiddraad bij een cursus over de beeldende Kunsten in Ost-Asië. Haarlem 1923. 8°. f. 0,90.

Indien, Indochina, Malaiſien.

Brown, P., Indian Painting under the Mughals a. d. 1550—1750. London 1923.

Chaterjee, Rambles in the Evening Countries. Calcutta. IX, 373 S.

Coedès, George, Bronzes Khmèrs. Van Oest, Paris et Bruxelles 1923.

Dutt, Inkusnar, Early Buddhist Monachism, 600 B. C. — 100 B. C. London 1924. 8°. X, 196 S.

Examples of Indian Sculpture at the British Museum. Twelve Collotype Plates selected by Laurence Binyon, with an Introduction by William Rothenstein and a Foreword by Sir Hercules Read. India Society, London. 4°. 12 S. 12 Tafeln.

Höver, Otto, Javaniſche Schattenſpiele. 24 Abbildungen nach Figuren des javaniſchen Wajang-ſpieles mit einleitendem Text. Goldmann, Leipzig.

Jeanncrat de Beerski, P., Angkor, ruins in Cambodgia. Paris 1923. 304 S.

Kramrisch, Stella, The Vishṇudharmottaram (Part III). A Treatise on Indian Painting. Calcutta University Press 1924. 8°, 53 S.

Law, Bimala C., The Life and Work of Buddhaghosa. London 1923. 195 S.

Oltramare, Paul, L'histoire des idées théosophiques dans l'Inde. II. Théosophie Bouddhique. Geuthner, Paris 1923. XV, 542 S. Pr. 50 fr.

Sarkar, Benoy Kumar, Die Lebensanſchauung des Inders. Markert u. Petters, Leipzig 1923. Pr. M. 2.80.

Thomann, Th. H., Pagan. Ein Jahrtauſend buddhiſtiſcher Tempelkunſt. Walter Seifert, Stuttgart, Heilbronn. 8°. 186 S., 10 farbige Tafeln, 38 Abb., 1 Karte.

Vivekananda, Swami, Jnana Yoga. Gemeinverſtändliche Einführung in die Gedankenwelt Indiens. Ins Deutſche übertragen von Dr. Fritz Roſe. Walter Seifert, Stuttgart, Heilbronn 1923. 8°. 308 S.

White, Herbert Thirkell, Burma University Press, Cambridge 1923.

China, Turkeſtan, Tibet.

Bondy, Walter, Kang-Hſi, eine Blüteperiode der chineſiſchen Porzellankunſt. Münſter 1923.

8°. 106 S. 16 Abb. im Text, 109 Tafeln in Netzätzung und 6 Tafeln in Vierfarbendruck.

Giles, H. A., The Travels of Fa-hsien (399—414 A. D.), or Record of the Buddhistic Kingdoms. Retranslated. 8°. XVI, 98 S. Cambridge University Press, Cambridge 1923.

Hedin, Sven, Southern Tibet. Discoveries in former Times, compared with my own Researches in 1906—1908. Stockholm, lithographic Institute of the General Staff of the Swedish Army (1917—1922). 9 vol. 4°, XXXII, 293; XI, 330; XI, 369; XI, 428; 220; VII, 193; X, 605; XVI, 456; VII, 180, 130, 176, zus. 3685 p., viele Tafeln und Karten. Dazu: 1. Atlas of Tibetan Panoramas, 2°, 10 p., 105 Tfl., 2. Maps, 2°, 45 u. 52 Karten.

Hedin, Sven von, Verwehte Spuren. Leipzig 1923.

Hetherington, A. L., Chinesische Frühkeramik. Mit einer Einleitung von L. R. Hobson. Übersetzt von Dr. R. E. Junkelmann. Mit 100 Abb., davon 12 farbig. Hiersemann, Leipzig 1923. 4°. XX. 168 S.

Hobson, R. L., and Hetherington, A. L., The Art of the Chinese Potter, from the Han Dynasty to the End of the Ming, illustrated in a Series of 192 Examples selected, described, and with an introduction. London 1923. 8°. XX, 20. Pr. £ 7 7 s.

Hubbard, G. E., The Temples of the Western Hills, visited from Peking, illustrated. Peking 1923. 76 S. Pr. 7 s 6 d.

Karlgren, Bernhard, Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese. Geuthner, Paris 1923. 8°. 436 p. Pr. 150 fr.

Le Coq, A. v., Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. II. Die Manichäischen Miniaturen. Reimer, Berlin 1923. 10 Tafeln. 64 S.

Müller, Reinh., Ein Beitrag zur ärztlichen Graphik aus Zentralasien (Turfan). Sudhoff-Festschrift im Arch. f. Geschichte d. Medizin (Bd. 15). Verlag von Joh. Ambros. Barth, Leipzig, November 1923. S. 21—26.

Obata, Shigeyoshi, Li Po, the Chinese Poet, done into English Verse. Translated from the Chinese. London 1923. XVIII, 236 S.

Pope-Hennessy, Una, Early Chinese Jades. Benn, London 1923. 8°. XX, 149 S. 64 Taf. Pr. £ 3 13 s 6 d.

Rudelsberger, Hans, Altchinesische Liebes-Komödien. Aus dem chinesischen Urtexte ausgewählt und übertragen. Schroll, Wien. 4°. 116 S.

Saussure, Léopold de, Le Système Cosmologique Sino-Iranien. Geuthner, Paris 1923. 8°. 63 S.

Voretzsch, E. A., Altchinesische Bronzen. Julius Springer, Berlin 1924. 4°. X, 335 S. Mit 169 Abb. u. 1 Karte. Pr. M. 75.—.

Japan und Korea.

Eckardt, P. Andreas, Koreanische Konversations-Grammatik mit Lesestücken und Gesprächen. Julius Groos, Heidelberg 1923. 8°, XVI, 422 S. Lehrbücher Methode Gaspey-Otto-Sauer.

Derselbe, Schlüssel zur koreanischen Konversations-Grammatik. Julius Groos, Heidelberg 1923. 204 S.

Gunsaulus, Helen C., Japanese Sword-Mounts in the Collection of the Field Museum. 8°. 195 S. 61 Tafeln. Field Museum of Natural History, Publication 216. Chicago 1923.

Haushofer, Karl, Japan und die Japaner. Eine Landeskunde. Berlin 1923. 11 Karten im Text u. 1 Tafel. VI, 166 S.

Iwasaki, Yozan T., and Hughes, Glenn, Three Modern Japanese Plays. Stewart-Kidd, Publishers, New York 1923.

LaMazelière, Marquis de, Le Japon. Histoire, et Civilisation. Tome 7 et 8. Paris 1923. 584 316 S.

Meißner, Kurt, Tanabata, das Sternenfest. Meißner, Hamburg 1923. 8°. 155 S.

Warner, Langdon, Japanese Sculpture of the Suiko Period. Yale University Press.

Kataloge.

Bücher:

Paul Geuthner, Paris, 13 Rue Jacob, Éphémerides Bibliographique 70, 71.

Edward Goldston, London W. C. 1. 25 Museum Street, New and second-hand Books on the Orient. Catalogue 5.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29, Ostasiatische Kunst. Mit 8 Tafeln. Katalog 532.

Alfred Lorentz, Leipzig, Kurprinzſtr. 10, Kultur und Kunſt des Oſtens. Katalog 270.

Luzac and Co., London, W. C., 46 Great Russel Street, The Languages of India. Bibliotheca Orientalis XXV.

Dieſ., Oriental List and Book Review. Oct.—Dec. 1923.

Arthur Probsthain, London W. C. 1, 41 Great Russel Street, China and the Far East. Oriental Catalogue No. 35.

Verſteigerungen:

Sequester Worch, 9. Unte, Objets d'Art Anciens de la Chine Paris, 14., 15. Déc. 23. 6 Tafeln.

Art Chinois, Collection, Wegelin, Mak Amsterdam, 22., 23. Jan. 24. 11 Tafeln.

Chine et Japan, Collection Migeon, Paris 22., 23. Févr. 3 Tafeln.

Ivoires du Japon etc., Collection de Ms. P. B. Paris 7., 8. Mars. 4 Tafeln.

Objets d'Art d'Extrême-Orient, Collection de Mme. B. Paris 11., 12. Mars. 8 Tafeln.

Monochromes de la Chine, Collection A. Desmazières. Paris. 17., 19. Mars. 4 Tafeln.

Ostasiatisches Kunstgewerbe, Sammlung Hoenig, Bangel, Frankf. a. M. 25. März.

Pierres dures de la Chine etc., Collection Walther. Paris 31. III.—2. IV. 8 Tafeln.

Kurze Mitteilungen.

Hochschulen, Vereine, Vorträge.

Aus dem Vorlesungsverzeichnis der Berliner Universität für SS. 1924 seien, von den Einführungskursen und den regelmäßigen Vorlesungen am Seminar für Orient. Sprachen abgesehen, folgende Vorlesungen und Übungen erwähnt:

Lektüre einzelner Kapitel des Schuking, Prof. O. Franke.

Ausgewählte Abschnitte aus Liëtse und Yang Tschu, Prof. O. Franke.

Chinesische Inschriften, Prof. O. Franke.

Erklärung chines.-buddhistischer Texte im Anschluß an Turfan-Funde, Prof. F. W. K. Müller.

Chinesische widerbuddhistische Schriften der Tang- und Sung-Zeit, Prof. Hänisch.

Taoistische Texte, Chinesische Novellen, Dr. E. Schmitt.

Das Buch Hi-tz'e des Iking, Dr. E. Hauer.

Grundriß der chinesischen Literatur, Dr. E. Hauer.

Mandschu und Mongolisch, Prof. Hänisch.

Tibetische Grammatik, mit Übungen aus mDzangs-blun und gZer-mig, Dr. A. H. Francke. —

Tibetische Geschichte und Kultur, Dr. A. H. Francke.

Einer von der Petersburger Akademie, gez. S. Oldenburg, herausgegebenen Denkschrift „Die Orientalistik in Petersburg von 1918—1922" seien folgende auf den Fernen Osten bezügliche Listen entnommen:

Petersburger Orientalisten.

Alexejew, Was. Mich., Chines. Sprache, Kultur des Fernen Ostens.

Barannikow, A. P., Sanskrit.

Bartold, W. W., Geschichte des Orients.

Bogoraz, Wl. Herm., Paläasiatische Sprachen.

Inostranzew, K. Al., Alte Geschichte des Fernen Ostens.

Iwanow, Al., Chines. Sprache und Philosophie.

Jernštedt, Petr. Vict., Sanskrit.

Konrad, N. O., Japanische Sprache, Koreanische Sprache, Ethnologie des Fernen Ostens.

Kotwitsch, Wl. Ludw., Mandsch. und Mongol. Sprache, Tungus. Dialekte.

Oldenburg, S. Ph., Sanskrit-Philologie, Kunst Indiens und des Fernen Ostens.

Pekarski, Ed. Karl, Jakut. Sprache.

Poppe, N. N., Mongol. Sprache, Uralaltaiische Sprachwissenschaft.

Pozdneew, O. Matw.

Wassiliew, Al. B., Chines. Sprache, Konfuzianismus, Poesie.

Wladimirzow, B. J., Mongol. Sprache, Tibet. Sprache, Altaiische Sprachwissenschaft.

Ssmykalow, Georg. Theoph.,

Turianski, M. Isr., Indische Philologie.

Schtscherbatskoj, Ph., Sanskrit, indische Philosophie, Tibet. Sprache.

Schtschuzkij, Jul., Chines. Philol., Taoismus, Poesie.

Petersburger Orientalisten, die sich außerhalb Petersburgs befinden.

Baradin, B. B., Mongol. u. Tibet. Sprache, Buddhismus (Transbaikalien).

Elisseiew, Sf. Gr., Japan. Philol., Kunst des Fernen Ostens (Paris).

Liubimow, Al. E., Geschichte des Fernen Ostens, Mandsch. Sprache (Pensa).

Mironow, N. D., Indische Philol. (Mandschurei).

Poliwanow, E., Japan. Sprache und allgemeine Sprachwissenschaft (Taschkent).

Rudnew, Andr. O., Mongol. Philol. (Wiborg).

Stal v. Holstein, Indische Philol. (Peking).

Verstorbene Orientalisten.

Krotkow, N. N. 1. XII 1869, † Frühjahr 1919, Mandschurische Literatur.

Kurono,, J. N. 1859, † 8. XII 1918, Japanische Sprache.

Pazdnejew, Al. Matw., 27. IX 1851, † 17. IX 1920 in Rostiow a. Don, Mongolische und Kalmükische Lexikographie, Mandschurische Sprache,

Prof. a. d. Universität Petersburg, Direktor d. Oriental. Inst. in Wladiwostok, Prof. an der Donskischen Universität.

Radlow, Wass. Wass. 5. I 1837 in Berlin, † 12. V 1918 in Petersburg, Turkologie.

Rosenberg, O. O. 7. VII 1888 in Friedrichstadt, † 26. XI 1919, Japanische Philol., buddhische Philos. Arbeiten: Einführung in d. Studium des Buddhismus nach japanischen u. chinesischen Quellen, Tl. I. Sammlg. des lexikographischen Stoffes, Tokio 1916, Tl. II. Probleme der buddhistischen Philosophie, Petersburg 1918. Über den Versöhnungsgedanken des gegenwärtigen Buddhismus. Petersburg 1919, Prof. Univ.

Wesselowski, N. J. 12. XII 1848, † 30. III 1918, Geschichte Mittelasiens und allgemeine Archäologie des Orints. E. H.

Hermann Goetz promovierte mit einer Arbeit über „Die Hoftrachten des Großmoghul-Reiches" an der Universität München. —

Dr. F. M. Trautz sprach am 27. Febr. in der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Ortsgruppe Berlin) über den japanischen Buddhismus und seine führenden Männer. —

Dr. Stella Kramrisch, eine Schülerin von Strzygowski, hält an der Universität Calcutta Vorlesungen über Indische Kunst ab. —

Die Wiener Literarische Anstalt in Wien veranstaltete im März eine Vortragsreihe „Die Kunst Asiens": E. Grosse sprach über „Kunst und Leben in Ostasien", Alfred Salmony über „Plastik in Siam", Ernst Diez über „Miniaturmalerei in Persien und Indien", William Cohn über „Chinesische Malerei", Heinrich Glück über „Die Kunst Asiens als Problem". —

In Köln hat sich eine „Vereinigung der Freunde ostasiatischer Kunst" gebildet mit dem Ziele, den Ausbau der Sammlungen des Museums für ostasiatische Kunst und seiner Fachbibliothek zu fördern. —

Versteigerungen.

Für den 23., 24. und 25. Juni kündigt das Kunstauktionshaus Hugo Helbing, Frankfurt a. M., die Versteigerung einer großen Sammlung eines süddeutschen Sammlers an, die in Frankfurt a. M. im Palais Oppenheimer (Bockenheimerlandstr. 8 beim Opernplatz) stattfinden wird. Die Sammlung umfaßt ausschließlich ostasiatische Kunst, in erster Linie China: frühe Keramik, Arbeiten in Jade, Elfenbein und Bergkristall, Bronzen, Plastiken, Sammlung Gemälde, Textilien. Der Katalog, aus der Feder eines Fachmannes, erscheint demnächst.

Neuerscheinungen.

Der Verlag Josef Altmann, Berlin W 10, legt die erste von drei Lieferungen des von Julius Kurth herausgegebenen Werkes „Von Moronobu bis Hiroshige" vor. An der Hand von vierzig farbigen Reproduktionen japanischer Holzschnitte soll ein „Querschnitt durch die gesamte japanische Holzschnittkunst, und zwar unter besonderer Berücksichtigung ihrer geschichtlichen und technischen Entwicklung" geboten werden. Die bei Albert Frisch, Berlin, hergestellten Tafeln machen einen vorzüglichen Eindruck.

Eine „History of Printing in China" wird von Thos. F. Carter vorbereitet und soll demnächst erscheinen. —

Von Prof. A. Forke (Hamburg) erscheint im Laufe dieses Jahres bei Probsthain in London ein Werk mit dem Titel „The World Conception of the Chinese: their Astronomical, Cosmological and Physico-Philosophical Speculations". —

Seit kurzem erscheinen zwei deutsch-japanische Zeitschriften: Japanisch-Deutsche Zeitschrift für Wissenschaft und Technik, herausgegeben von Prof. A. Sata (Osaka) und Deutsch-Japanische Revue, herausgegeben von S. Ikeda, jene im Verlage der Deutschen Wissenschaftlichen Buchhandlung G. E. Hirschfeld Gomei Kaisha, Kōbe, diese im Verlage des Herausgebers, Berlin-Charlottenburg, Kaiser Friedrichstr. 40. —

E. A. Voretzschs Werk über alte chinesische Bronzen wird bei Benn, London, in englischer Übersetzung erscheinen. —

Der Verlag Moranié, Paris, kündigt ein Werk über das japanische Stichblatt aus der Feder von François Poncetton an. Subskriptionspreis bis 31. III. 150 Fr., dann 200 Fr.

Verschiedenes.

H. F. E. Visser (Haag) versendet ein Rundschreiben, in dem er die Verantwortlichkeit für die

in der Zeitschrift Rupam ohne sein Wissen abgedruckte Wiedergabe seines Vortrags vor der India Society, London, über „Indian Influence on Far Eastern Art" ablehnt. —

In Nr. 337 der Kokka, die hier erst seit kurzer Zeit zugänglich ist, wird der Nachweis geführt, daß der schöne Affenschirm des Bostoner Museums nicht dem Sesson gehört, wie Okakura annahm, sondern das Gegenstück zu dem hinlänglich bekannten, heute in Kakemono aufgelösten Schirme des Hasegawa Tōhaku im Ryūsenin bildet. Des Nachweises bedurfte das eigentlich nicht, denn ein Blick auf gute Photographien genügt, die Identität des Meisters beider Werke erkennen zu lassen. Daß es 15 Jahre gedauert hat, bis sie tatsächlich erkannt wurde, wirft auf die japanisch-amerikanisch-europäische Kennerschaft kein sehr günstiges Licht. Auch ich habe (Ztschr. f. bild. Kst. N. F. XXI, 33 f.) die Bestimmung Okakuras mit unbegreiflicher Gedankenlosigkeit übernommen. O. K.

Zu dem Nachruf Otto Frankes für Oskar Frankfurter in O. Z. X. sind uns von verschiedenen Seiten, wenn auch nur auf Umwegen, Äußerungen des Widerspruchs zugegangen. In Siam selbst scheinen gegen die sachlichen Angaben des Aufsatzes Einwendungen nicht erhoben worden zu sein. Wenigstens druckt die Bangkok Times Weekly Mail vom 12. Juni 1923, das führende Blatt der siamesischen Hauptstadt, den Nachruf ohne ein Wort des Widerspruchs ab. Auch die Einsendung eines Anonymus (Bangkok Times vom 16. VI. 23) stellt nur fest, daß „the best of the books did not reach the auction room". Zu der feinfühligen Bemerkung, daß „the despairing wife who managed to 'snatch up a dozen volumes' to give to her husband, with truly German thouroughness saw that the dozen comprised the gems and most valuable of all books" ist zu betonen, daß die wenigen von der Witwe geretteten Bücher durchaus keinen besonderen Wert hatten, daß also die „gems and most valuable of all books" schon vorher verschwunden sein müssen. Und wenn der Einsender auf die hohen auf der Versteigerung erzielten Preise hinweist, so ist es selbstverständlich, daß die Witwe davon nicht den geringsten Nutzen hatte, da der Ertrag dem Reparationskonto gutgeschrieben wurde. —

* * *

In den beiden nächsten Heften der O.Z. werden u. a. voraussichtlich folgende Autoren mit Beiträgen vertreten sein: Ernst Boerschmann (Berlin); William Cohn (Berlin); A. Forke (Hamburg); Erich Hauer (Berlin); Otto Kümmel (Berlin); E. Wellesz (Wien). —

Abgeschlossen 15. III. 24.

NEUE FOLGE 1. JAHRG. DER GANZEN REIHE 11. JAHRG. 3. HEFT 1924

N
8
.08

OSTASIATISCHE ZEITSCHRIFT

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER KUNST UND KULTUR DES FERNEN OSTENS

THE FAR EAST

AN ILLUSTRATED QUARTERLY REVIEW DEALING WITH THE ART AND CIVILISATION OF THE EASTERN COUNTRIES

L'EXTRÊME ORIENT

ÉTUDES ILLUSTRÉES TRIMESTRIELLES SUR L'ART ET LA CULTURE DE L'ASIE ORIENTALE

EDITED BY HERAUSGEGEBEN VON *DIRIGÉES PAR*

OTTO KÜMMEL / WILLIAM COHN
ERICH HÄNISCH

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN W. 10 UND LEIPZIG

FACHZEITSCHRIFT DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

Inhalt von Heft 3. :: Juli—September 1924.

Aufsätze Seite

E. Hauer, Die vierte der Fünf großen Heimsuchungen Chinas. I 185

Ernst Boerschmann, Pagoden der Sui- und frühen T'angzeit. Mit 12 Figuren im Text und 10 Tafeln 195

Miszellen

Eine Kuanyin-Statuette aus Berliner Privatbesitz. Mit 2 Tafeln. (William Cohn) 222

Serta Pelliotiana. (Otto Kümmel) 225

Ausstellung chinesischer Kunst im Musée Cernuschi, Paris (H. F. E. Visser) 228

Besprechungen

Ludwig Bachhofer, Chinesische Kunst (Otto Franke) 231

Otto Kümmel, Die Kunst Ostasiens (H. F. E. Visser) 232

Der chinesische Dharmasamgraha (Joh. Nobel) 234

Dschung-Kuei, Bezwinger der Teufel (Erich Schmitt) 235

Otto Pelka, Japanische Töpferkunst (O. K.) ... 236

Lucian und Christine Schermann, Im Stromgebiet des Irawaddy. (Otto Franke) .. 236

Ordhendra Coomar Gangoly, Kshitindranath Mazumdar (H. Goetz) 238

Bücherschau 240

Zeitschriftenschau 243

Kurze Mitteilungen 247

Alle Zusendungen für die Schriftleitung werden an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98, erbeten. — Die Herausgeber übernehmen für die Beiträge die Verantwortung nur im Sinne des Preßgesetzes.

Die Mitglieder der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft erhalten auf den jeweilig gültigen Abonnementspreis 10% Ermäßigung.

FLATOW & PRIEMER

Ebenisten und Kunsthändler
Werkstätten für Innenarchitektur

BERLIN W. 10

Viktoriastraße 29 Ecke Margarethenstraße

Gegründet 1836

Die vierte der Fünf großen Heimsuchungen Chinas.

Von E. Hauer.

China ist das klassische Land der inneren Wirren, der Empörungen und Bürgerkriege. Seit der historisch ersten Rebellion des Lehnsfürsten Ch'ih-yu gegen den sagenhaften Kaiser Huang Ti [1]) ist bis zum heutigen Tage kaum ein Jahrzehnt verflossen, das nicht irgendwo im Reiche der Mitte blutige Kämpfe mit allen Greueln entfesselter Leidenschaften gesehen hätte. Während die von Vornehmen ausgehenden Erhebungen wider die kaiserliche Gewalt oder die Herrschaft der Landesfürsten meist ehrgeizige Ziele für die eigene Person oder Rache für eingebildete oder wirkliche Unbill verfolgten, haben den Aufständen der großen Massen stets wirtschaftliche Nöte zu Grunde gelegen, verursacht durch Übervölkerung, Mißernte oder Kriegsfolgen mannigfacher Art, z. B. hohe Steuerlasten.

Der tief in der Seele eingewurzelte Ahnenkult und das seit Jahrhunderten festbegründete patriarchalische Familiensystem verpflichten jeden Chinesen, möglichst viele männliche Nachkommen zu erzeugen, damit die Seelen seiner Vorfahren und später die eigene Seele im Jenseits keinen Mangel an Opfern leiden und damit der Einfluß des Sippenverbandes hienieden möglichst groß wird. Polygamie und frühzeitige Eheschließung fördern noch die erstaunliche Fruchtbarkeit des chinesischen Volkes, das rücksichtslos Kinder in die Welt zu setzen gewohnt ist, ohne deren Existenzmöglichkeit zu bedenken. Dadurch werden ungeheure Massen in den dichtbevölkerten und armen Provinzen von vornherein zur tiefsten Armut verurteilt. Dieses durch Abwanderung in andere Provinzen oder Auswanderung ins Ausland nur wenig geminderte Proletariat bildet bei jeder eintretenden wirtschaftlichen Not das gegebene Rekrutierungsmaterial für jeden unternehmungslustigen Abenteurer, der die hoffnungslose materielle Lage der verzweifelnden Notleidenden durch Ausplünderung der Besitzenden zu bessern verspricht [2]). Der glückliche Bandenführer und Räuber-

[1]) Bambusannalen Kap. 1. Abgedruckt bei Legge, The Chinese Classics, Vol. III, S. 108. Vgl. auch Wieger, Textes Historiques, S. 27. Kaiser Huang Ti, der „Gelbe Kaiser" soll 2697—2598 v. Ch. regiert haben. — [2]) „If we look back through the Chinese annals, we find history persistently repeating itself in violent rebellions; in the ejection, with great slaughter, of dynasties that had exhausted the mandate of Heaven; in regularly alternating periods of upheaval and recuperation, all traceable, in almost rythmical series, to a social system which has inculcated principles of passive resistance together with a chronic tendency towards overpopulation. Intervals of relief from economic pressure have been bought at the price of cataclysms which have depopulated vast regions. Within the memory of living men the whole process has been witnessed — provinces that were laid waste by the Mahomedan and Taiping rebellions have been repeopled in one generation by the surplus of their neighbours, and in the next, have once more been faced by the grim spectre of famine. Even when the needs of the Empire's population as a whole have not exceeded the food supply, there have always been congested districts and overgrown cities, a large percentage of whose inhabitants live literally from hand to mouth. It is from these, the predestined hungry ones, the hopelessly submerged tenth, that are drawn the salt

hauptmann pflegt dann mit dem Anwachſen ſeiner Macht die Ziele höher zu ſtecken, eine eigene Dynaſtie zu gründen und nach dem Kaiſerthrone zu trachten, um ſelber „Sohn des Himmels", d. h. Herr der Welt zu werden. Liu Pang, der Gründer der Handynaſtie, und Chu Yüan-chang, der Gründer der Mingdynaſtie, haben ihre Laufbahn als Bandenführer begonnen.

Aus der großen Zahl aller Aufſtände und Revolutionen ſind wegen der dabei angerichteten grauenhaften Verwüſtungen fünf unter dem Namen „die fünf großen Heimſuchungen" [1]) den Chineſen beſonders im Gedächtnis geblieben. Es ſind dies:

1. die „Grunewäldler", der Aufſtand des Wang K'uang und Wang Fêng in Hupeh zur Zeit des Uſurpators Wang Mang der Handynaſtie, 17—23 n. Ch.;
2. die „Roten Augenbrauen", der Aufſtand des Fan Ch'ung zur Zeit der Handynaſtie, 18—27 n. Ch., von Schantung ausgehend;
3. die Erhebung des Großwürdenträgers An Lu-ſhan unter der T'angdynaſtie, 755—761 n. Ch.;
4. der Aufſtand des Ch'uang Wang, „Prinz Drauflos", genannten Li Tzĕ-ch'êng aus Schenſi, der die Mingdynaſtie ſtürzte, 1631—1645;
5. der unter dem Namen Taipingrebellion bekannte Aufſtand des Hung Hſiuch'üan aus Kuangtung unter der Mandſchudynaſtie, 1850—1864.

Die letzte dieſer fünf Schreckenszeiten iſt von Europäern und Amerikanern in China miterlebt und durch das energiſche Eingreifen des von der chineſiſchen Regierung in Dienſt genommenen engliſchen Generals Gordon beendet worden. Daher iſt dieſe Heimſuchung dem Abendländer durch eine umfangreiche Literatur bekannt geworden [2]). Bezüglich der vier anderen ſind jedoch die Angaben der heute in fremder Sprache vorhandenen ſogenannten

smugglers, beggars, bandits, vagrants and looters who maintain incessant warfare against the rights of property — carrion crows that hover over all fields of fruitful industry — „les misérables", to whom a revolution means the looting of cities and unearned increment. These, in a land where the functions of Government are practically confined to tax-gathering, are the inevitable result of economic pressure on the one hand, and administrative disorganisation on the other. They are the froth and foam of great waves of humanity eternally breaking on the grim rocks of starvation. And, incidentally be it noted, they are the material from which troops are hastily manufactured by both sides in every rebellion and civil war". J. O. P. Bland, Recent Events and Present Policies in China, London 1912, S. 10. Vgl. auch den Abſchnitt „Population and Food Supply" ebendort S. 14 ff. — [1]) 五大騷憂 wu-ta-huo-huan. Dieſen Ausdruck, der mir bei der Lektüre chineſiſcher Zeitungen wiederholt vorgekommen iſt, habe ich in den mir zur Verfügung ſtehenden chineſiſchen Nachſchlagewerken nirgends finden können. Die ſtereotype Phraſe lautet: 綠林赤眉瑯山李 [illegible] 拳匪 Lu-lin, Ch'ih-mei, Lu-ſhan, Li Ch'uang, Yüeh-fei. — [2]) Vgl. Fiſhbourne, Impressions of China and the present revolution, its progress and prospects. London 1855. A. Wilſon, The ever victorious army. A history of the Chinese campaign under Lt. Colonel Gordon and of the suppression of the Taiping rebellion. London 1868. W. M. Medhurſt, Pamphlets issued by the Chinese. Insurgents at Nanking, to which is added a history of the Kwangsi Rebellion. Shanghai 1853. J. Callery und M. Yvan, L'insurrection en Chine. Paris 1853. T. T. Meadows, The Chinese and their Rebellions London 1856. J. M. Mackie, Life of Tai-ping Wang, Chief of the Chinese Insurrection, New York, 1857. E. Spielmann, Die Taiping-Revolution in China. 2. Auflage Wiesbaden 1900. W. T. Lay, The Auto-

Geſchichten Chinas äußerſt dürftig [1]), insbeſondere fehlen über die längſte aller Schreckenszeiten, den Spartakiſtenſtaat des Bandenführers Li Tzĕ-ch'êng und die ähnliche Staatsgründung ſeines Rivalen Chang Hſien-chung ausführlichere Angaben. Wir wollen daher zunächſt kurz die drei erſten Heimſuchungen betrachten und dann unſere ganze Aufmerkſamkeit der vierten widmen.

In den unſerer Zeitrechnung voraufgehenden fünfzig Jahren vor Chriſti Geburt trieb die Frühere oder Weſtliche Handynaſtie einem unrühmlichen Ende entgegen. Kaiſer Yüan Ti, der im Jahre 48 v. Ch. im Alter von 27 Jahren den Thron beſtieg, ernannte gleich darauf ſeine Nebenfrau aus der Familie Wang zur Kaiſerin. Dieſer Schritt wurde die Wurzel alles Übels. Er gab der klugen und ehrgeizigen Frau, die im Jahre 13 n. Ch. im hohen Alter von 84 Jahren ſtarb, Gelegenheit, die Intereſſen ihrer Verwandten in weitgehendſtem Maße wahrzunehmen und eine großartige Mißwirtſchaft zur Bereicherung der Familie Wang zu ſchaffen. Ihr Sohn, der Kaiſer Ch'êng Ti, machte bei ſeiner Thronbeſteigung im Jahre 32 v. Ch. den Bruder der nunmehrigen Kaiſerinwitwe, ſeinen Oheim 王鳳 Wang Fêng zum 大司馬 ta-ssĕma oder Großmarſchall des Reiches und vier andere Oheime zu Marquis. Von den acht Brüdern der Kaiſerinwitwe befanden ſich ſieben in hohen Stellungen; der achte, 王曼 Wang Man ſtarb früh und hinterließ einen Sohn 王莽 Wang Mang, der ſpäter die erſte Handynaſtie ſtürzen ſollte. Der Marſchall Wang Fêng regierte nach ſeinem Belieben; der Wein und Haremsfreuden ergebene junge Kaiſer ließ ihm völlig freie Hand.

Nach dem Tode des Marſchalls Wang Fêng wurde Wang Mang der Kaiſerinwitwe und dem Kaiſer von der maßgebenden Hofclique warm empfohlen und zum Marquis von Hſin-tu [2]) erhoben. Erſt achtundzwanzigjährig wurde er zum Reichsmarſchall ernannt und dadurch in die Möglichkeit verſetzt, allmählich alle Gewalt in ſeiner Hand zu vereinigen. Die beiden folgenden Herrſcher Ai Ti (6—1 v. Ch.) und P'ing Ti (1—5 n. Ch.) waren nur dem Namen nach Kaiſer. Ai Ti ſtarb im Alter von 25 Jahren, P'ing Ti kam mit neun Jahren auf den Thron. Um ſeine Macht zu befeſtigen, verheiratete Wang Mang im Jahre 3 n. Ch. ſeine Tochter an den zwölfjährigen Kaiſer. Das hinderte ihn nicht, den Knaben

biography of the Chung Wang, translated from the Chinese. Shanghai 1885. S. Maßmann, General Gordon's Private Diary on his exploits in China. London 1885. — [1]) Die Grundlage und Fundgrube für alle Späteren iſt die 1777/83 in Paris herausgegebene Histoire général de la Chine ou Annales de cet empire, traduites du Tong-kien-kang-mou geweſen. Es iſt dies eine von dem franzöſiſchen Jeſuitenmiſſionar Joſèphe-Anne-Marie de Moyriac de Mailla in Peking nach der mandſchuriſchen Verſion des T'ung-kien-kang-mu angefertigte franzöſiſche Überſetzung in 12 Bänden. Sie enthält, dem damaligen Stande der Wiſſenſchaft entſprechend, viele Ungenauigkeiten und Fehler. Die beſte Überſicht über die Geſchichte Chinas geben heute die ebenfalls auf dem T'ung-kien-kang-mu beruhenden, aber bis zur Neuzeit fortgeführten Textes Historiques des Jeſuitenmiſſionars Léon Wieger, die 1903 in Ho-kien-fu erſchienen ſind und auch den chineſiſchen Text bringen, der den Ausführungen zu Grunde liegt. Alle andern Werke kommen für das Studium von Einzelfragen gar nicht in betracht. Die Geſchichte Chinas kann erſt geſchrieben werden, wenn die Sinologie durch wortgetreue Überſetzungen der wichtigſten hiſtoriſchen Werke die nötigen Grundlagen dazu gegeben haben wird. — [2]) Öſtlich vom heutigen Kreiſe Hſien-yeh-hſien der Präfektur Nan-yang-fu in der Provinz Honan 32° 40′, 112° 05′. Vgl. Tz'ĕ-yüan, Mao 182.

im folgenden Jahre gelegentlich eines Opfers durch vergifteten Opferwein zu vergiften. Mit Zustimmung der alten Kaiserinwitwe wurde Wang Mang Reichsverweser, wie es einst der Herzog von Chou für den minderjährigen Kaiser Ch'êng Wang gewesen war. Ein unter 23 Anwärtern hervorgesuchter, im zweiten Lebensjahre stehender Knabe wurde als Abkömmling des Kaisers Hsüan Ti (73—49 v. Ch.) für den Thron bestimmt, aber nicht zum Kaiser, sondern bloß zum huang-t'ai-tzĕ oder Thronerben ernannt. Er hat in der Geschichte den Namen 孺子嬰 Ju-tzĕ-Ying „das Baby Ying" erhalten und ist von 6 bis 8 n. Ch. „Thronerbe" gewesen. Im Jahre 8 n. Ch. nannte sich Wang Mang Hsin-huang-ti „Kaiser von Hsin" (nach seinem Lehen Hsin-tu) und regierte von nun an unter Beiseiteschiebung des „Thronerben" als Usurpator, bis er im Jahre 23 bei der Einnahme der Hauptstadt Ch'ang-an von den Truppen der Prinzen von Han im Kaiserpalaste getötet wurde. Unter seine Regierung fallen die beiden ersten der fünf großen Heimsuchungen.

Um die durch die Kriege mit Hunnen[1]), Osttibetern und anderen Barbarenvölkern sowie die Niederwerfung innerer Unruhen stark in Anspruch genommene Staatskasse aufzufüllen, kam Wang Mang im Jahre 10 auf den Gedanken einer Art Zwangswirtschaft als Grundlage umfassender Finanzreformen. In der Hauptstadt Ch'ang-an und in den Städten Lo-yang, Lin-tzĕ, Yüan, Han-tan und Ch'êng-tu[2]) wurden drei Arten neuer Beamten eingesetzt: 1. 司市 ssĕ-shih „Marktvorsteher". Sie sollten im zweiten Monat eines jeden Vierteljahres einen höchsten, mittleren und niedrigsten Preis für alle Waren festsetzen und auf die Einhaltung dieser obligatorischen Durchschnittspreise halten. 2. 均官 chün-kuan „Ausgleichungsbeamte". Sie sollten schwer absetzbare Waren bei guter Beschaffenheit zum Tagespreise aufkaufen, um sie später bei steigender Tendenz zum Durchschnittspreise an das Publikum abzulassen, bei sinkender Tendenz aber das Publikum auf den freien Markt zu verweisen. 3. 錢府 ch'ien-fu „Geldtresore". Sie sollten jedermann auf Wunsch Geld leihen zum festen Zinssatze von drei Prozent monatlich. Ferner erhielten die Kreisbehörden das Monopol für Schnaps, Salz, eiserne Geräte, die Herstellung des Kupfergeldes und die Besteurung aller aus Bergen und Gewässern gewonnenen Sachen. Im Jahre 17 eingesetzte Oberdirektoren machten mit den Provinzialbeamten gemeinsame Sache und bereicherten sich schamlos. Das Volk begann zu streiken und stellte Ackerbau und Seidenzucht ein. Anhaltende Dürre und Verwüstungen der Felder durch Heuschrecken kamen hinzu. „Die Wohlhabenden konnten sich nicht selbst schützen und die Armen hatten nichts, um sich selbst zu erhalten; darauf erhoben sie sich gemeinsam und wurden Banditen und Rebellen. Sie suchten ihre Schlupfwinkel in Gebirgen und Gewässern, damit sie nicht gefaßt werden könnten[3])". Die Zeit war reif.

---

[1]) Vgl. de Groot, Die Hunnen der vorchristlichen Zeit, Kapitel XVI—XX. — [2]) Ch'ang-an ist das heutige Si-an-fu, die Hauptstadt der Provinz Schensi. Lo-yang ist das heutige Ho-nan-fu in der Provinz Honan. Lin-tzĕ ist das heutige Lin-tzĕ-hsien in der Präfektur Ch'ing-chou-fu der Provinz Schantung, 宛 Yüan (auch Wan gelesen) ist das heutige Nan-yang-fu in Honan. Han-tan ist die heutige Kreisstadt Han-tan-hsien der Präfektur Kuang-p'ing-fu in Südschili. Ch'êng-tu ist die Hauptstadt der Provinz Szetschuan. — [3]) T'ung-kien-kang-mu Kap. 8, S. 32 b.

Im 4. Jahre der Regierungsperiode T'ien Fêng des Uſurpators Wang Mang, dem Jahre 17 n. Ch., brach der Aufſtand an drei Stellen zugleich los. „Bewaffnete Erhebungen in Lin-huai, Lang-ya ſowie im Grunewald von Ching-chou“ [1]) überſchreibt das T'ung-kien-kang-mu dieſen Abſchnitt der Geſchichte. Im Regierungsbezirk Lin-huai, der dem modernen Departement Sſĕ-chou [2]) in der Provinz Anhui entſprach, erhoben ſich 瓜田儀 Kua-t'ien I und Genoſſen und beſetzten als Operationsbaſis das heutige Su-chou in der Nachbarprovinz Kiangſu. Im Regierungsbezirk Lang-ya, welcher der modernen Präfektur Ch'ing-chou-fu [3]) in der Provinz Schantung entſprach, erhob eine Frau, 呂母 Lü-mu „Mutter Lü“, deren Sohn vom Kreismandarinen ungerechterweiſe getötet worden war, die Fahne des Aufruhrs, löſte ihren Hausſtand auf und kaufte für das eingenommene Geld Branntwein und Waffen. Dieſe Schätze verteilte ſie an über hundert junge Proletarier, mit denen ſie dann die Kreisſtadt Hai-ch'ü-hſien [4]) ſtürmte und den dortigen Kreismandarinen tötete, um ihn am Grabe ihres Sohnes als Opfer darzubringen. Die Schar ſchwoll ſchnell auf zehntauſend Mann an, die nun in See ſtachen und als Piraten die Küſten unſicher machten. Dieſe beiden Aufſtände blieben lokal beſchränkt. Am dritten Aufſtandsherde, in der Provinz Hupeh, herrſchte eine ſolche Hungersnot, daß man ſich von wildwachſenden Wurzeln nährte und aus Verzweiflung zum Räuberhandwerk griff. In dem Orte 新市 Hſin-ſhih „Neumarkt“ des Kreiſes Hſiao-kan-hſien [5]) der Provinz Hupeh lebten zwei Männer 王匡 Wang K'uang [6]), ein Schafhirt, und Wang Fêng [7]), die Rechtsſtreitigkeiten durch Schiedsſpruch beizulegen pflegten und das Vertrauen der Menge beſaßen. Dieſe wurden von den Aufſtändiſchen zu Anführern erhoben. Vogelfreie Verbrecher, die ihr Leben verwirkt hatten und ſich unſtät umhertrieben, wie 馬武 Ma Wu, 王常 Wang Ch'ang, 成丹 Ch'êng Tan und andere ſchloſſen ſich an. Der ganze Haufen verſteckte ſich im Lu-lin-ſhan, dem „Gebirge des Grünen Waldes“ oder „Grunewaldgebirge“ des Kreiſes Tang-yang-hſien [8]) der Provinz Hupeh und zählte nach einigen Monaten 7—8000 Mann, ſpäter wurden es über 50 000. Nach ihrem Schlupfwinkel nannten ſich die Banditen Lu-lin, d. h. „Grunewäldler“. Sie plünderten nun vier Jahre lang die ihnen erreichbaren Gegenden aus, ſchlugen wiederholt die gegen ſie entſandten Regierungstruppen und erfaßten alle Sachwerte ſo gründlich, daß im Schriftchineſiſchen noch heute lu-lin einen Räuber und Banditen ſchlimmſter Sorte bedeutet. Im 2. Jahre der Regierungsperiode Ti-huang des Uſurpators Wang Mang, dem Jahre 21, nimmt die Bande den Namen 下江兵 Hſia-chiang-ping „Soldaten von Hia-kiang“ [9]) an und ſtößt zu den „Roten Augenbrauen“, mit denen wir uns nunmehr zu beſchäftigen haben.

---

[1]) 疆淮間凶邪及荊州綠林兵起 Ching-chou iſt eine der alten neun Provinzen in der Tributrolle des Großen Yü und entſpricht den modernen Provinzen Hupeh und Hunan. — [2]) 33° 08′, 118° 20′. — [3]) 36° 44′, 118° 44′. — [4]) Von den Han gegründet, von den Tſin aufgehoben; weſtlich vom heutigen Jih-chao-hſien an der Oſtküſte von Schantung. Vgl. Tz'ê-yüan, Sſĕ 89. — [5]) Nördlich vom Vertragshafen Hankau an der Bahnlinie nach Peking, 30° 56′, 113° 50′. — [6]) Nicht zu verwechſeln mit dem gleichnamigen Miniſter und Heerführer. — [7]) Nicht zu verwechſeln mit dem gleichnamigen Marſchall. — [8]) Kreis der Präfektur An-lu-fu in Hupeh, 30° 45′, 111° 36′. — [9]) 下江 „nach dem Yangtze hinunter“

Diese zweite Heimsuchung fällt unter die Regierungszeiten des Usurpators Wang Mang und des Kaisers Kuang Wu, des Gründers der Späteren oder Östlichen Handynastie. Im Jahre 18 n. Ch. wurde im Kreise Chü-hsien [1]) des Regierungsbezirkes Lang-ya [2]) der Provinz Schantung ein gewisser 樊崇 Fan Ch'ung wegen seiner Kühnheit und wilden Tapferkeit von einer über hundert Mann starken Bande zum Anführer gewählt. Im Laufe eines Jahres wurden es über zehntausend Mann. Vier andere Hauptleute 逢安 Fêng An, 徐宣 Hsü Hsüan, 謝祿 Hsieh Lu und 楊音 Yang Yin brachten ebenfalls einige zehntausend Mann zusammen und stellten sich Fan Ch'ung zur Verfügung. Sie plünderten und brandschatzten Südschantung, Nordhonan und Nordkiangsu, etwa das Land zwischen dem Taischan im Norden und dem Huai im Süden. Wang Mang schickte gegen sie die Generäle Wang K'uang und 廉丹 Lien Tan, die aber nichts ausrichteten. Um die Seinigen im Gefecht kenntlich zu machen, andererseits aber auch um Desertionen zu verhindern, ließ Fan Ch'ung seine Leute ihre Augenbrauen mit einer waschechten roten Farbe, vermutlich Henna oder Safflor, rot färben. Daher hießen die Aufständischen 赤眉 Ch'ih-mei, die „Roten Augenbrauen". Die Regierungsgenerale Wang K'uan und Lien Tan brachten nach ihren anfänglichen Mißerfolgen eine Armee von über 100 000 Mann auf die Beine, nach gutem chinesischen Brauch der Abschaum der Menschheit. Diese Truppen erlaubten sich auf dem Marsche solche Ausschreitungen gegen die Bevölkerung, daß sich der Spruch bildete: „Lieber den Roten Augenbrauen begegnen, als von Wang K'uang geschützt werden!" Im Jahre 22 schlugen 董憲 Tung Hsien und andere Führer der Rebellen an der Spitze von einigen zehntausend Mann die Generäle Wang K'uang und Lien Tan im Tale des Weiflusses in der Provinz Schensi. Wang K'uang floh, Lien Tan fiel im Kampfe. Damit waren die östlichen Provinzen für Wang Mang verloren. Die Anhänger der gestürzten Dynastie benutzten die günstige Gelegenheit, um ihrerseits zu den Waffen zu greifen. Drei Prinzen des Hauses Han, 劉縯 Liu Yin, 劉仲 Liu Chung und 劉秀 Liu Hsiu (der spätere Kaiser Kuang Wu) taten sich zum Sturze des Usurpators Wang Mang zusammen und hoben Soldaten aus. Ein Teil der bereits gegen die Regierung im Felde stehenden Rebellen schloß sich ihnen an. Nach vielen Kämpfen wurde im 9. Monat des Jahres 23 die Hauptstadt Ch'ang-an (das heutige Si-an-fu, die Hauptstadt der Provinz Schensi) von 李松 Li Sung und 鄧曄 Têng Hua, zwei Generälen der Han, nach kurzer Einschließung genommen und der Kaiserpalast vom Pöbel in Brand gesteckt. Wang Mang wurde in einem Pavillon, der auf einer Insel inmitten eines Teiches der Palastgärten gelegen war, ergriffen und enthauptet. Sein Leichnam wurde zerschnitten und der Kopf an die Hanprinzen nach deren provisorischen Hauptstadt Yüan (Nan-yang-fu in Honan) geschickt. Darauf kam der Generalissimus der Roten Augenbrauen Fan Ch'ung mit einigen zwanzig Hauptleuten zu dem Hanprinzen 劉玄 Liu Hsüan nach Lo-yang, um nach dem Stande der Dinge zu schauen. Liu Hsüan machte Fan

hieß zur Hanzeit der von Yün-mêng-hsien in Hupeh südöstlich zum Yangtze hinunterreichende Regierungsbezirk. Ts'ê-yüan, Sfê 20. — [1]) Das moderne Chü-chou in der Präfektur I-chou-fu der Provinz Schantung, 35° 35′, 119° 20′. — [2]) Vgl. Anm. 3 der vorhergehenden Seite.

Ch'ung und Genossen zu Marquis. Das mißfiel den Banditen sehr. Die Führer mußten ins Lager zurückkehren, um gegen die Han zu marschieren. Zwar gelang es Liu Hsiu, in Südschansi ein Korps von 100 000 Plünderern zu vernichten, doch blieben die Roten Augenbrauen die Herren des ganzen Ostens zwischen Huangho und Yangtze. Beim Herannahen des Winters wollten die im Westen stehenden Rebellen, die in den gänzlich verwüsteten Tälern des Han und in den verheerten Ebenen des Huai bitteren Mangel litten, nach Osten abziehen. Fan Ch'ung und die übrigen Führer machten den Vorschlag, stattdessen auf die Reichshauptstadt Ch'ang-an zu ziehen und diese zu plündern. Der Plan wurde gebilligt und die Roten Augenbrauen setzten sich in zwei Heersäulen durch die Täler des Han und des Lo gleichzeitig gegen Ch'ang-an in Marsch. Liu Hsiu begnügte sich, ihren Marsch von seinem General 鄧禹 Têng Yü mit 20000 Mann Elitetruppen beobachten zu lassen, und machte sich zunächst an die Unterwerfung des Nordens. Im Jahre 25 brachten die Roten Augenbrauen dem Hanprinzen Liu Hsüan eine schwere Niederlage bei. Dieser stellte den Rebellen nun den alten General Wang K'uang entgegen, der die Truppen auf Ch'ang-an zurücknahm. Die Rebellen folgten und riefen einen Knaben 劉盆子 Liu P'ên-tzĕ („Liu der Krug", ein Spitzname), der bei ihnen als Rinderhirt diente, aber ein Abkömmling des Gründers der Handynastie war, zum Kaiser aus und huldigten ihm. Im 9. Monat zogen sie durch Verrat ohne Schwertstreich in Ch'ang-an ein. Liu Hsüan floh und wurde bald darauf umgebracht; seine Generäle und Beamten gingen zu den Rebellen über. Die Roten Augenbrauen überlieferten die Hauptstadt allen Schrecken der Plünderung und Zerstörung und brachten das Volk in solche Verzweiflung, daß es sich nach Rettern umsah. Sie plünderten auch die kaiserlichen Mausoleen der Han, öffneten die Särge und schändeten die Leiche der vor mehr als zweihundert Jahren verstorbenen berühmten Kaiserin Lü. Zu Beginn des Jahres 27 verließen die Roten Augenbrauen die Trümmer von Ch'ang-an, um nach den Provinzen des Ostens zurückzukehren, woher sie gekommen waren. 馮異 Fêng I, der anstelle des wiederholt geschlagenen Têng Yü General Liu Hsiu's geworden war, verlegte ihnen den Weg. In der Nacht vor der beabsichtigten Schlacht ließ er ein Elitekorps seiner Soldaten die Augenbrauen rot färben und dieselben Kleider anziehen, wie sie die Rebellen trugen. Als die Rebellen am nächsten Morgen ungestüm angriffen, blieb Fêng I in der Verteidigung. Die Rebellen hatten sich schon erschöpft, als plötzlich für sie Verstärkungen eintrafen, die sich allenthalben unter die Haufen mischten. Große Freude, dann großer Schrecken — es waren die verkleideten Soldaten des feindlichen Generals. Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen. Achtzigtausend Rebellen ergaben sich auf Gnade und Ungnade. Der Rest, immer noch hunderttausend Männer, Frauen und Kinder (die Rebellen schleppten, wie die Landsknechte des dreißigjährigen Krieges, ihre Weiber und Kinder mit sich), flohen nach Osten und wurden von Liu Hsiu am Lo gestellt. Sie ergaben sich ohne Kampf. Der Eintagskaiser Liu P'ên-tzĕ überreichte Liu Hsiu das kaiserliche Reichssiegel der Han, Fan Ch'ung unterwarf sich. Sie wurden vom Sieger, der seine noch auf schwachen Füßen stehende Herrschaft stärken wollte, gnädig behandelt und in der Umgebung von Lo-yang in Honan angesiedelt; die sonstigen Reste der Roten Augenbrauen verliefen sich. Der große Aufstand, der ganz China

von Südtschili bis zum Yangtze, ein Gebiet von etwa der dreifachen Größe des unverstümmelten Deutschen Reiches, verwüstet hatte, war zu Ende[1]).

Wir verlassen nunmehr die Zeit der Handynastie, um uns der mittleren Periode der Tangdynastie zuzuwenden und zwar der Regierungszeit des Kaisers Hüan-tsung, der 713—755 Sohn des Himmels gewesen ist. Seine Regierung war eine Zeit unaufhörlicher Grenzkämpfe gegen andringende Nachbarvölker, insbesondere gegen die in Liaotung sitzenden Kitantataren, die zweihundert Jahre später als Liaodynastie Nordchina beherrschen sollten. In der Stadt Liu-ch'êng[2]) der Provinz Ying-chou war von einem tunguſischen Vater und einer türkischen Mutter ein Knabe erzeugt worden, der nach dem türkischen Kriegsgotte den Namen 軋犖山 Yaloksan erhielt, denn, sagen die Annalen, yaloksan bedeutet „streiten". Der Knabe wohnte mit seiner Mutter, die eine Wahrsagerin und Zauberin war, unter den 突厥 T'u-ch'üeh, den Vorfahren der heutigen Türken[3]). Später nahm er nach einem chinesischen Offizier 安延偃 An Yên-yên, der seine Mutter zur Frau genommen hatte, dessen chinesischen Familiennamen An an, während er die beiden Silben loksan in das chinesischen 祿山 luk-shan „Glücksberg" umwandelte und als Beinamen zufügte, so daß er nunmehr den rein chinesischen Namen An Lu-shan führte, Um sein Glück zu machen, trat er als junger Mann in chinesische Kriegsdienste und kämpfte gegen die Kitan. Im 24. Jahre der Regierungsperiode 開元 K'ai Yüan des Kaisers Hsüan-tsung, dem Jahre 736, wurde er von dem Stamme 奚 Hi der Kitan geschlagen und sollte wegen der erlittenen Niederlage enthauptet werden. Er wurde aber begnadigt und rehabilitierte sich dadurch, daß er im Jahre 745 die Hi-Kitan vernichtend schlug. Er war vorher im 8. Monat des 29. Jahres K'ai Yüan zum Tu-tu oder Militärgouverneur von Ying-chou, dem heute durch den Kreis Chao-yang-hsien bezeichneten östlichsten Teile der Provinz Tschili, ernannt worden und hatte sich durch geschickte Schmeicheleien die Gunst des Kaisers zu erringen und zu sichern gewußt. Im 1. Monat des 2. Jahres T'ien Pao (753) kam er nach der Reichshauptstadt Ch'ang-an zu Hofe und wurde vom Kaiser mit neuen Ehren bedacht, von der Favoritin des Kaisers, der Nebenfrau Yang, sogar an Kindesstatt angenommen. Im 5. Monat des 9. Jahres T'ien Pao wurde er zum 東平 Tung-p'ing-chün-wang, zum Prinzen der Mark Tung-p'ing erhoben, die dem heutigen Kreise Tung-p'ing-hsien in der Präfektur T'ai-an-fu der Provinz Schantung entsprach. In den beiden folgenden Jahren brachte er den Kitan zwei große Niederlagen bei. Zur Neujahrsfeier des 13. Jahres T'ien Pao (754) kam An Lu-shan auf kaiserlichen Befehl zu Hofe, weil er von dem Günstling 楊國忠 Yang Kuo-chung, dem allmächtigen Bruder der Favoritin Yang, geheimer Umsturzpläne bezichtigt worden war. Auch der Kronprinz hatte ihn verdächtigt. Da An Lu-shan ohne weiteres erschien und seine Treue versicherte, hörte der Kaiser auf nichts und machte An Lu-shan

[1]) Die Quellen zur Geschichte der Grunewäldler und der Roten Augenbrauen sind: Bücher der Früheren Han Kap. 99; Bücher der Späteren Han Kap. 1; T'ung-kien-kang-mu Kap. 8; de Mailla III, S. 177 ff.; Wieger S. 730 ff. — [2]) Diese von den Han erbaute Stadt lag im heutigen Kreise Ling-yüan-hsien des Jehol-gebietes. Tz'ê-yüan, Ch'ên 120. — [3]) Vgl. Chavannes, Documents sur Les Tou-Kiue (Turcs) Occidentaux. St. Petersburg 1903.

zum ersten Kammerherrn. Dieser kehrte in seine Provinz 范陽 Fanyang zurück, dem heutigen Peking mit weiterer Umgebung in der Provinz Tschili, um nun tatsächlich Vorbereitungen für einen Aufstand zu treffen, weil er sich durch die bei Hofe angesponnenen Intriguen bedroht glaubte. Zufälligerweise herrschte in diesem Jahre gerade in Mittelchina infolge von Dürre und Überschwemmungen eine große Hungersnot, welche die Desperados für Revolutionszwecke lieferte.

Im 11. Monat des 14. Jahres T'ien Pao, dem Dezember 755, empörte sich An Lu-shan offen gegen den Kaiser. Der vollkommen überraschte Kaiser beauftragte den General 封常清 Fêng Ch'ang-ch'ing, die östliche Residenz Lo-yang, das moderne Ho-nan-fu in der Provinz Honan, gegen den von Norden heranrückenden Feind zu decken. Fêng Ch'ang-ch'ing raffte in aller Eile 60 000 Mann zusammen, brach die Huanghobrücke ab und bezog eine Verteidigungsstellung. An Lu-shan überschritt den Huang-ho bei Ling-ch'ang, dem heutigen Hua-hsien [1]) in Honan. Die von 10 000 Kaiserlichen besetzte Kreisstadt Ch'ên-liu-hsien [2]) ergab sich; An Lu-shan ließ die ganze Garnison niedermetzeln. Dann eroberte er die Kreisstadt Jung-yang-hsien [3]) und marschierte auf Lo-yang, die östliche Residenz und zweite Hauptstadt der Tang. Fêng Ch'ang-ch'ing stellte sich ihm bei 虎牢 Hu-lao entgegen, wurde geschlagen und floh nach Westen. An Lu-shan zog in Lo-yang ein. Fêng Ch'ang-ch'ing und sein Adlatus 高僊芝 Kao Hsien-chih suchten die Pässe zu halten, die aus dem Tale des Lo in das Tal des Wei führen. Der über den Verlust von Lo-yang erboste Kaiser schickte den General 邊令誠 Pien Ling-ch'êng, der Fêng Ch'ang-ch'ing und Kao Hsien-chih vor der Front köpfen ließ. Dann ernannte der Kaiser 郭子儀 Kuo Tzĕ-yi und 哥舒翰 Ko Shu-han zu Oberbefehlshabern. Im folgenden Jahre 756 nahm An Lu-shan den Titel Ta-Yên-huang-ti, „Kaiser der Großen Yêndynastie", an. (Yên ist der Namen eines alten, der heutigen Provinz Tschili ungefähr entsprechenden Reiches.) Sein Heerführer 史思明 Shih Ssĕ-ming, ein gebürtiger Türke, eroberte in Tschili die Städte Chêng-ting-fu [4]), Wên-an-hsien [5]), Chi-chou [6]), Chü-lu-hsien [7]) und Kuang-p'ing-fu [8]) und belagerte Jao-yang-hsien [9]); in Honan eroberte er Chang-tê-fu [10]). Verschiedene Provinzialgouverneure schickten dem Kaiser Hilfstruppen und das bei chinesischen Revolutionen übliche Spiel begann: die rücksichtslose, gründliche Verheerung der betroffenen Provinzen durch beide Parteien. Nach vielen blutigen, mit wechselndem Erfolge geführten Kämpfen wurde der kaiserliche General Ko Shu-han, der die Übergänge des Lo verteidigte, völlig geschlagen und gefangen genommen, worauf die Rebellen geraden Weges auf die Reichshauptstadt Ch'ang-an vorrückten. Auf den Rat seines Ministers und Günstlings 楊國忠 Yang Kuo-chung entschloß sich der Kaiser zur Flucht nach Szetschuan. An Lu-shan's Heerführer 孫孝哲 Sun Hsiao-chê zog ohne Schwertstreich in Ch'ang-an ein und überlieferte die Residenzstadt seiner betrunkenen Soldateska zur Plünderung und Verwüstung. Der Kronprinz, der bei der Flucht des kaiser-

[1]) 35° 38′, 114° 48′. — [2]) 34° 45′, 114° 40′. — [3]) 34° 53′, 113° 35′. — [4]) 38° 20′, 114° 40′. — [5]) 38° 53′, 116° 34′. — [6]) 37° 38′, 115° 42′. — [7]) 37° 26′, 116° 33′. — [8]) 36° 46′, 114° 55′. — [9]) 38° 15′, 115° 51′. — [10]) 36° 07′, 114° 30′.

lichen Vaters selber nach P'ing-liang in Kansu [1]) geflohen war, nahm im 7. Monat des Jahres ohne Rücksicht auf seinen als Flüchtling in Ch'êng-tu weilenden Vater den Kaisertitel an. Er ist der Kaiser Su-tsung und hat von 756 bis 762 regiert. Die kaiserlichen Generäle Kuo Tze-yi und 李光弼 Li Kuang-pi suchten über Ching-hsing-hsien [2]) den Rebellen in die Flanke und den Rücken zu fallen, wurden aber von Shih Ssĕ-ming zurückgeschlagen. An Lu-shan blieb Herr des Landes von Liaotung im Norden bis Honan und Schensi im Süden. Von einem Augenleiden und anderen körperlichen Gebrechen geplagt wurde er immer wilder und grausamer; seine Beamten und Offiziere ließ er beim geringsten Anlaß auspeitschen oder enthaupten. Zu Anfang des Jahres 757 wurde er auf Anstiften seines ältesten Sohnes 安慶緒 An Ch'ing-hsü von dem Eunuchen 李猪兒 Li Chu-êrh nachts im Zelte ermordet. Der machtlüsterne Sohn trat das Erbe seines Vaters an, geriet jedoch in Streitigkeiten und offene Fehde mit dem alten Heerführer Shih Ssĕ-ming, der sich 759 selbst zum Kaiser von Yên erklärte. Es gelang ihm, An Ch'ing-hsü gefangen zu nehmen und ihn hinrichten zu lassen. Im Jahre 761 wurde er selbst durch einen Pfeilschuß im Kampfe getötet. Damit war der Aufstand zu Ende. Von den Menschenleben, die er gekostet hat, geben uns die in den Annalen überlieferten Zahlen ein Bild. Im Jahre 754, vor dem Aufstande, waren in den betroffenen Gegenden des Reiches 52 880 488 Seelen gezählt worden; 766 waren es nur noch 16 900 000. Rund 36 Millionen, beinahe drei Viertel der ursprünglichen Bevölkerung, waren umgekommen [3]).

Wir haben uns kurz fassen müssen. Bei gründlicher Erforschung der chinesischen Quellen, wie sie den griechischen und lateinischen seitens der klassischen Philologie und Geschichte zuteil geworden ist, ließe sich über jede der geschilderten Revolutionen ein dickes Buch schreiben.

(Forts. folgt.)

[1]) 35° 35′, 106° 41′. — [2]) 38° 02′, 113° 10′. — [3]) Die Quellen zum Aufstande An Lu-shan's sind: Alte Bücher der T'ang Kap. 8, 9, 200. Bücher der T'ang Kap. 5, 6, 150. T'ung-kien-kang-mu Kap. 43, 44. de Mailla VI, S. 230 ff. Wieger S. 1646 ff.

Pagoden der Sui- und frühen T'angzeit.

Von Ernst Boerschmann.

Mit 29 Abbildungen im Text und auf den Tafeln 13—22.

Pagodenbauten aus der Zeit der Sui-Dynastie 589—618 und aus der Frühzeit der T'ang-Dynastie 618—906, wobei die Frühzeit von 618—750 zu rechnen ist, sind uns in einer größeren Anzahl von Beispielen und in genügend gutem Zustande erhalten. Ihre nähere Betrachtung ist darum bedeutsam, weil schon damals einige neue und hervorragende Typen festgelegt wurden, die zugleich eine vollkommene Ausbildung erfuhren und maßgebend blieben für die Entwickelung des Pagodenbaues während der ganzen späteren Zeit. Erfindung und Durchbildung der neuen Formen in jener Frühzeit wurden nur möglich durch mehrere Umstände, die sich in gleicher Vereinigung und mit gleicher Wirkung im Verlauf der chinesischen Geschichte nicht wiederholt haben.

Vor allem war es die jugendfrische Begeisterung für den Buddhismus, die der neuen Strömung ihre große Macht und Innerlichkeit verlieh und nach fünf Jahrhunderten buddhistischer Mission weiteste Kreise des chinesischen Volkes ergriffen hatte. Aus jener Begeisterung flossen die Kräfte, die zur Schaffung neuer Formen notwendig waren, und das Bedürfnis nach formalem Ausdruck der religiösen Ideale, die nicht schon fester Besitz geworden waren, sondern erst noch in der Sehnsucht bestanden und so die schöpferische Phantasie beflügeln mußten. Wie entscheidend gerade diese seelische Stimmung für die Gestaltung der Pagoden als der ausdrucksvollsten Monumente chinesischer Religiosität gewesen ist, erhellt aus einem Gegenbeispiel. Als nämlich an der Neige des 18. Jahrhunderts, gegen Ende der Regierung K'ien Lung, die buddhistische Lehre ihren Höhepunkt erreicht hatte und kaum eine Entwicklungsmöglichkeit mehr bot, als dem Glaubensinhalt das Leben zu fehlen begann, da versagte auch die Kraft zur Errichtung neuer Pagoden. Die Formen kamen zum Stillstand, und es scheint, daß im Jahre 1782 auf kaiserlichen Auftrag die letzte große Pagode in China entstand.

Ferner waren es rein architektonische Voraussetzungen, die gerade um das Jahr 600 zur Errichtung der großen massiven Pagodentürme führten. Denn um massive Hochbauten handelte es sich bei den Pagoden von vornherein. Sie standen im Gegensatz zu den Bauten des alten Chinesentums, das bis zur späteren Han-Zeit, außer den T'ai, Terassenanlagen von sicherlich recht bescheidenen Höhen, größere massive Bauten kaum gekannt haben dürfte. Vereinzelte Andeutungen über hohe Bauwerke der Frühzeit sind zu unsicher. Erst der Buddhismus und die westlichen Einflüsse, die mit ihm ihren Einzug in China hielten, brachten hier die Wandlung. Die Wei-Annalen räumen an einer Stelle, die etwa das Jahr 450 betrifft, ausdrücklich dem Buddhismus das Verdienst ein, der Baukunst in China größeren Glanz verliehen zu haben. Und es deuten viele Anzeichen darauf hin, daß auch die Kunst,

massive Gebäude mit massiven Gliederungen und mit Gewölben zu errichten, gerade weil sie über eine geringe Verbreitung niemals hinauskam und offenbar ein fremdes Element darstellte, mit zahlreichen anderen Vorbildern in der Kunst auch aus dem Westen nach China kam und zwar in jenen ersten Jahrhunderten, in denen der Buddhismus sich verbreitete. Es bedurfte der umfangreichen Bauübung der werkfreudigen Wei-Zeit mit ihren zahlreichen Stein- und Felsenskulpturen, um die Chinesen mit der Arbeit in Stein und Ziegeln vollends vertraut zu machen und sie, nach einer Zeit längerer Vorbereitung, zur Erbauung großer Pagoden zu befähigen. Das trat ein gerade damals, als, zum ersten Male seit dem Ende der Han-Dynastie, das Reich wieder eine geschlossene Einheit wurde.

Damit ist der dritte entscheidende Grund berührt für die Errichtung großer Pagoden, nämlich die damals aufblühende politische Macht des neu geeinten Reiches. Sie führte in der kurzen Sui-Dynastie, vornehmlich aber in der T'ang-Zeit mit Notwendigkeit zu ihrem sichtbaren Ausdruck durch erhabene Werke der Baukunst. Genau wie bei uns in Europa ist es auch in China zu allen Zeiten deutlich zu erkennen gewesen, daß große Bauten Symbole der staatlichen Kräfte sind und mit diesen erstehen und vergehen. Und merkwürdigerweise sind Blüte und Niedergang des Buddhismus trotz aller Angriffe und Schädigungen, die er in China durch die Konfuzianer und die Taoisten zu erleiden hatte, auch in seinen Monumenten, mit Glück und Unglück des Reiches immer eng verbunden geblieben.

Als Einleitung zu der engeren Behandlung der Sui- und frühen T'ang-Pagoden mögen einige Bemerkungen über das erste Auftreten des Buddhismus in China in Verbindung mit Pagodenbauten vorausgeschickt werden. Eine frühe, allerdings etwas verdächtige Meldung läßt einen Buddhistenpriester Shih Li Fang bereits um das Jahr 217 v. Chr. unter dem Kaiser Ts'in Shih Huang Ti, wohl auf dem Seewege über Süden, nach Nanking und sogar an den Hof nach Sianfu gelangen. Eine bestimmtere Nachricht läßt Ho K'üping, den Feldherrn des Kaisers Wu Ti der früheren Han-Dynastie, i. J. 121 v. Chr. ein goldenes Buddhabild nach der gleichen Hauptstadt Sianfu bringen und nimmt dieses Ereignis als den Ausgangspunkt an für die Buddhaverehrung in China. Beide Hinweise, die noch durch eine Reihe späterer Berichte ergänzt werden, deuten bereits die Tatsache an, daß der Buddhismus schon in sehr früher Zeit auf zwei Hauptwegen nach China kam, von Süden über See und von Westen über Land. Doch erst das bekannte Ereignis, das bisher in der chinesischen Literatur und demnach auch von uns mit der ersten Einführung des Buddhismus in China gewöhnlich in Verbindung gebracht wurde, nämlich der Traum des Kaisers Ming Ti i. J. 61 n. Chr. und die Entsendung einer Gesandschaft, die auf dem Landwege nach Indien ging und i. J. 67 mit heiligen Schriften und indischen Missionaren zurückkehrte, führte zu der ersten Erwähnung einer Pagode, die, so legendär sie anmutet, doch auf einem wirklichen Hintergrunde beruhen muß.

Die große weiße Flaschenpagode auf dem heiligen buddhistischen Berge Wu t'ai shan in der Provinz Shansi stammt in ihrer heutigen Gestalt allerdings erst aus der Ming-Dynastie, scheint aber ihren Ursprung schon auf die Han-Dynastie selbst zurückzuführen. Der gelehrte lamaistische Kirchenfürst Rol-pai rdo-rje (Lalitavajra), Changkia Hut'ukht'u

von Peking, der 1779/80 den Panshen Erdeni Lama von Tibet an den Hof des Kaisers K'ien Lung begleitete, hat eine genaue Beschreibung des Wu t'ai shan hinterlassen [1]). Dort wird für diesen uralten heiligen Berg eine alte Beziehung zum Buddhismus schon beansprucht für die Chou-Dynastie, und es heißt, daß der indische Apostel Kashyapa Matanga, der im Jahre 67 mit der Gesandtschaft des Ming Ti nach China kam, „auf die besondere Eigenart des zauberhaften Berges blickte und unter anderem den von König Asoka gebauten Stupa erkannte". Und an einer anderen Stelle: „Matanga erkannte mit der Präzision eines göttlichen Blickes dort den Stupa mit den Reliquien des Thatagata, den der Dharmaraja Asoka gebaut hatte. Von der Zeit der Han-Dynastie bis herab auf unsere Zeit haben alle Dynastien etwaigen Verfall herstellen und so ihre Verehrung bezeugen lassen". Diese Bemerkung des gelehrten Hut'ukht'u geht sicherlich noch auf andere, bestimmtere religiöse Überlieferungen zurück, als auf die chinesische Chronik über den Wu t'ai shan, in der gleichfalls der Berg als altes buddhistisches Heiligtum erwähnt wird, und darf wohl urkundlichen Wert beanspruchen.

Einen anderen Hinweis auf eine Pagode aus der Han-Dynastie verdanke ich einem chinesischen Gelehrten von Rang. Die Mitteilung erfolgte zwar nur mündlich, besitzt aber bei der Persönlichkeit des Gewährsmannes [2]) besonderes Gewicht. Nach ihm geht die Kuang t'a in Canton, die heute und sicherlich schon seit dem 7. Jahrhundert ein Minaret für die große Moschee darstellt, in ihrem Ursprung zurück auf die spätere Han-Dynastie und zwar wohl erst auf deren letzte Zeit, also Ende des zweiten Jahrhunderts. Bemerkenswert ist es, daß auch diese beiden Erwähnungen von Han-Pagoden, die mir als bisher erste und einzige bekannt sind, anknüpfen an die beiden Wege, die der Buddhismus nach China genommen hat. Denn die frühesten buddhistischen Heiligtümer in Canton stehen zweifellos mit dem Seeweg in Verbindung, jene des Wu t'ai shan mit dem Landweg.

Der Ausdruck Asoka-Pagode, der für die große Pagode des Wut'ai gebraucht wird, findet sich in den chinesischen Chroniken häufig und bezeichnet Pagoden, denen ein besonders hohes Alter zugeschrieben werden soll. Es unterliegt keinem Zweifel, daß es sich dann auch wirklich in den meisten Fällen um uralte und wichtige Pagoden handelt, die aus ersten, kleineren Anfängen sich zu großen Bauten entwickelten und deren Ursprung jenseits einer genaueren historischen Datierung zu suchen ist. Der Ausdruck geht zurück auf jene bekannte Legende, nach der König Asoka, der indische Konstantin des Buddhismus, 84 000 Pagoden für ebenso viele Überreste des Buddha Tathagata errichten und eine Anzahl von ihnen in fremde Länder senden ließ. Es ist das die symbolische Formel für die starke buddhistische Missionierung, die mit Asoka einsetzte. Die Chinesen behaupten an vielen Stellen ihrer Literatur, daß von jenen 84 000 eine große Anzahl, einmal wird gesagt mehrere Tausend, nach China gekommen seien. Jedenfalls ist die Bezeichnung sehr beliebt geworden, in der Provinz Fukien gibt es sogar ein Asoka-Gebirge.

[1]) Den Hinweis und die Übersetzung aus dem Tibetischen verdanke ich Herrn Professor Albert Grünwedel. — [2]) Es ist der heutige Staatsmann Liang Shih-yi, gebürtig aus der Provinz Kuangtung, ein guter Kenner chinesischer Pagodenbauten.

Positive Nachrichten über älteste Pagodenbauten haben wir erst aus der Zeit der drei Königreiche 221—280, die sich unter den Namen Han, Wei und Wu nach dem Ende der späteren Han-Dynastie bildeten. Und zwar kommen die Nachrichten merkwürdigerweise gerade aus dem Reiche Wu, das im wesentlichen den südöstlichen Teil von China vom Unterlauf des Yangtse bis nach Canton hin umfaßte, also in erster Linie dem Verkehr über See zugänglich war. Insbesondere ist es die Regierungszeit des Begründers des Wu-Staates, Sun K'üan Ta Ti 222—252, und hier wieder die Periode Ch'ih Wu 赤烏 238—251, aus der uns über die erste Erbauung von vier Pagoden berichtet wird, die später zu großer Bedeutung gelangten. Es sind zwei Pagoden von Suchou, die Jui kuang sze t'a 瑞光寺塔 „Pagode im Kloster des glückverheißenden Glanzes", im Jahre 241 als Turm von 13 Gliederungen errichtet von Sun K'üan zum Gedächtnis für seine Mutter, und die Pao en kiang sze t'a 報恩講寺塔 „Pagode im Predigtkloster der Dankbarkeit", ebenfalls in jener Periode als Turm von 11 Gliederungen errichtet durch den Mönch Cheng Hui 正慧 in dem Kloster, das durch die Milchmutter des Königs gestiftet war. Die Pagode heißt heute gewöhnlich Pei t'a 北塔 „Nord-Pagode". Ferner leiten ihren Ursprung auf jene berühmte Periode Ch'ih Wu zurück die Lung hua t'a 龍華塔 „Pagode der Drachenblüten" [1]) bei Shanghai, zuerst erbaut im Jahre 247, und vor allem die berühmteste Pagode Chinas, die Glasurpagode von Nanking im „Kloster der Dankbarkeit" Pao en sze 報恩寺, die zuerst zwischen 240 und 247, in der berühmten Form allerdings erst 1412—1431 erbaut und während des T'aip'ing-Aufstandes in den Jahren 1851—57 zerstört wurde. Noch einige andere Pagoden in den Provinzen Kiangsi und Anhui werden jenen im Alter gleichgesetzt, doch liegen über sie keine bestimmteren Angaben vor [2]). Die ursprüngliche Gestalt aller dieser Pagoden ist nicht mehr festzustellen, da sie wiederholte und umfangreiche Erneuerungen erfahren haben. Doch deuten die Ausdrücke 13 und 11 Gliederungen darauf hin, daß es sich schon um namhafte Türme gehandelt haben muß.

Große Pagodenbauten aus dem vierten und fünften Jahrhundert sind bisher nicht bekannt geworden. Und doch ist nicht daran zu zweifeln, daß auch in jener ersten Zeit des aufblühenden Buddhismus Pagoden größeren Maßstabes errichtet wurden. Einen bemerkenswerten Hinweis gibt der Bericht, daß um das Jahr 350 allein in Loyang, dem heutigen Honanfu, der alten Reichshauptstadt in der Provinz Honan, 42 Pagoden vorhanden gewesen sein sollen. Selbst wenn es sich dabei vornehmlich um kleinere, wohl auch kleinste Bauten gehandelt haben dürfte, verdient doch das Vorkommen einer so großen Zahl in einer einzigen Stadt besondere Aufmerksamkeit. Weisen die Pagoden in Honanfu auf den Überlandweg hin, auf dem man die Vorbilder aus Indien nach China brachte,

[1]) Erklärung Pelliot in T'oung Pao, März 1924. — [2]) Das gesamte Gebiet der chinesischen Pagoden wird auf Grund des ganzen verfügbaren Bild- und literarischen Quellenmaterials behandelt in Bd. III meines Werkes „Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen". Der Band erscheint 1925. Dort werden die Beweise und Unterlagen für diesen selbständigen Aufsatz, der nur einige hauptsächlichen Ergebnisse vorwegnimmt, ausführlich gegeben werden.

so lassen zwei Werksteinpagoden in der Provinz Shantung wiederum vermuten, daß die Sendboten des Buddhismus immer noch auch auf dem Seewege nach China gelangten. Wenn der Pilger Fa Hien nach 15 jähriger Indienreise i. J. 414 an der Küste in Shantung landete, so brauchen wir das nicht als ganz vereinzelte Begebenheit einer Seereise von Indien, sondern nur als einen besonderen Fall anzusehen, in dem uns über die Person des berühmten Verfassers der Fo kuo ki „Berichte über die buddhistischen Länder" eine schriftliche Nachricht erhalten blieb. Die hochinteressanten Werksteinpagoden vom Kloster Shen t'ung sze, südlich von Tsinanfu, erbaut i. J. 351, und von Chihfou (Yent'ai), ebenfalls aus dem vierten Jahrhundert, an der Nordküste von Shantung, sind sicher unmittelbar nach indischen Vorbildern entworfen, allerdings mit chinesischen Motiven völlig verquickt, und bringen die Vorstellung nahe, daß gerade dorthin die Vorbilder über See gelangten. Das dürfte sogar noch für die spätere Zeit, die frühe T'ang-Dynastie, gelten und zwar für die Pagode von Shanhaikuan, auf die wir noch zurückkommen werden.

Im vierten Jahrhundert herrschte in China bereits ein äußerst reges buddhistisches Leben. Viele Berichte aus der Zeit der Tsin-Dynastien und der sogenannten illegitimen Staaten des Nordens lassen erkennen, wie damals schon in allen Teilen Chinas buddhistische Klöster und Heiligtümer in großer Zahl erstanden, wie berühmte Mönche, ungeachtet starker politischer Schwierigkeiten, die einzelnen Staaten durchzogen und predigten, wie das Volk ihnen zuströmte und wie bemerkenswerte Punkte der Landschaft, wohl auch altchinesische Heiligtümer, mit buddhistischem Geist und Inhalt erfüllt, wie Geschichten und Sagen erfunden und mit der buddhistischen Heilslehre verknüpft wurden. Ganz besonders muß das unter den Wei-Dynastien, vornehmlich im Nordwesten und Norden des Reiches, der Fall gewesen sein. Aus dieser Zeit haben wir noch Funde von Denkmälern und Urkunden zu erwarten, die uns, über die bereits bekannteren Felsenskulpturen der Wei hinaus, auch über die Anlage anderer Heiligtümer, Klöster und Pagoden, wichtige Aufschlüsse geben müssen.

Ist es zu beklagen, daß aus jener Jugendblüte des Buddhismus in China keine große Pagoden bekannt sind, so erscheint doch als Zeichen der zweifellos bedeutenden Entwicklung, die noch nicht zu übersehen ist, i. J. 500 unvermittelt eine große und schon ganz vollkommene Pagode am historischen Hauptort des Buddhismus, in Loyang selbst. Es ist die Pai ma sze t'a 白馬寺塔 „Pagode vom Kloster des Weißen Pferdes". Der Name des Klosters knüpft an die Überlieferung an, daß die Gesandschaft des Kaisers Ming Ti im Jahre 67 die heiligen Schriften auf dem Rücken eines weißen Pferdes nach der damaligen Hauptstadt Loyang = Honanfu gebracht habe. Jene Schriften wurden in einem Amtsgebäude, sze genannt, verwahrt, daraus entstand der Begriff des buddhistischen Klosters und insbesondere das Kloster des Weißen Pferdes. Als man Pagoden zu errichten begann, wurden die Schriften in einer Pagode im Innern der Stadt untergebracht, wohl in einer der bereits erwähnten 42 Pagoden. Und als die Wei ihre Hauptstadt i. J. 494 von Tat'ungfu in Shansi nach Changtefu in Honan und gegen 500 nach Loyang verlegt hatten, wurde außerhalb der Stadt das Pai ma sze neu hergerichtet oder neu erbaut, zugleich aber die Pagode erbaut, die in einem Werk über Mönchsklöster im 6. Jahrhundert bereits erwähnt

wird, und die zweifellos diejenige ist, die wir noch heute vor uns sehen. Sie ist die älteste Pagode in ursprünglicher Gestalt, die wir kennen, nächst den Steinpagoden von Shen t'ung sze und von Chihfou (Tschifu) in der Provinz Shantung, und zugleich ein Zeugnis der damals konsolidierten Macht des nördlichen Reiches der Wei. Die Wei hatten die neue Pagodenform entweder aus dem Norden oder aus Zentralasien mitgebracht oder neu geschaffen.

Die Pagode (Abb. 1) ist aus Backstein und Terrakotta errichtet und etwa 30 m hoch, ihre Form außerordentlich schön und von großem monumentalem Ausdruck. Sie leitet einen Typ ein, nach dem eine große Anzahl bedeutender Pagodenbauten des chinesischen

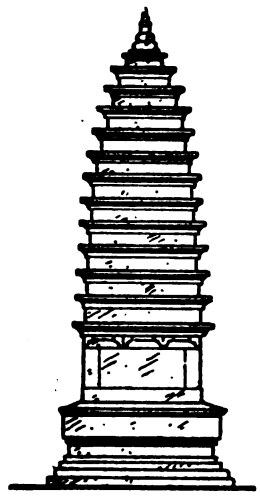


Fig. 1. T'ienningpagode

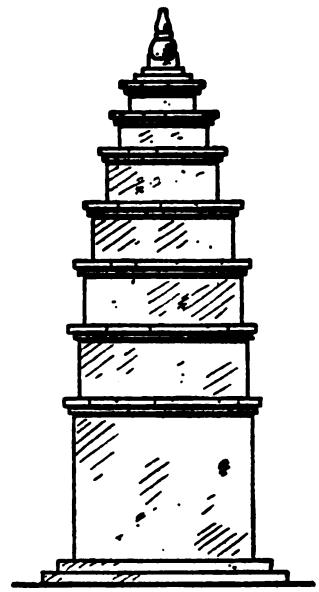


Fig. 2. Stufenpagode im Tale der Drachenhöhle, Lung tung, bei Tsinanfu, Prov. Shantung

Nordens errichtet wurden. Nach der hervorragendsten Vertreterin dieses Typs, der achteckigen Pagode des „Klosters des Himmlischen Friedens", T'ien ning sze 天寧寺 bei Peking, die hier noch näher behandelt wird, nenne ich ihn T'ienning-Pagode und zwar den Turm von Honanfu eine „Quadratische T'ienning-Pagode". Das gemeinsame Kennzeichen dieses Typs besteht in einem unteren Hauptkörper, der eine heiligste Bedeutung hat. Er bildet eine Art Sanktuarium, weil dort entweder die Reliquien beigesetzt sind, nämlich Überreste des Buddha oder von Heiligen, unter Umständen auch geweihte Gegenstände, Gewänder, Bilder, Schriften, oder weil dort die wichtigsten Bestandteile der buddhistischen Lehre durch Kunstformen symbolisiert sind. Dieser Hauptkörper, der meist eine hervorragende architektonische Ausbildung erfahren hat, ruht auf einem bedeutenden Sockel,

Zu: Boerschmann, Pagoden

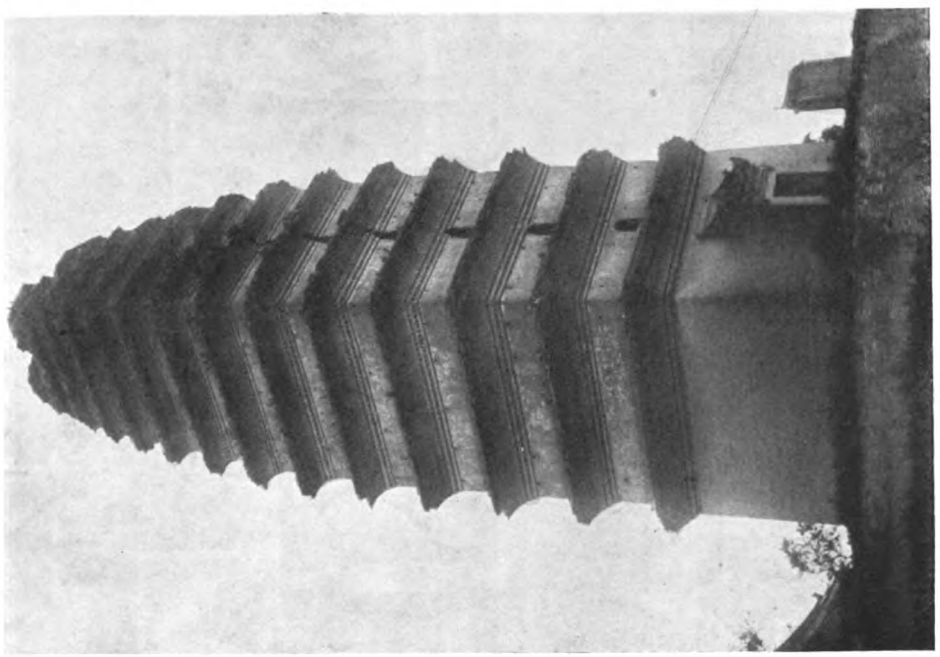


Abb. 2. Siao yen t'a „Kleine Wildgansspagode" bei Sianfu, Prov. Shensi. Erbaut 707—710.

Quadratische Tienningpagoden

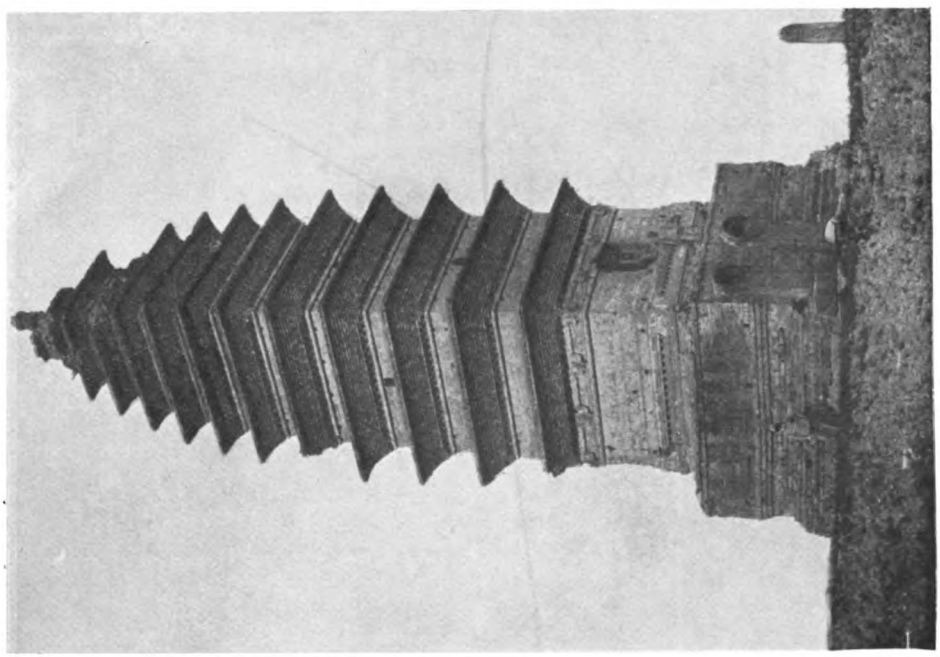


Abb. 1. Pagode vom Pai ma sse, dem „Kloster des weißen Pferdes" bei Honanfu, Prov. Honan. Erbaut i. J. 500.

Zu: Boerschmann, Pagoden

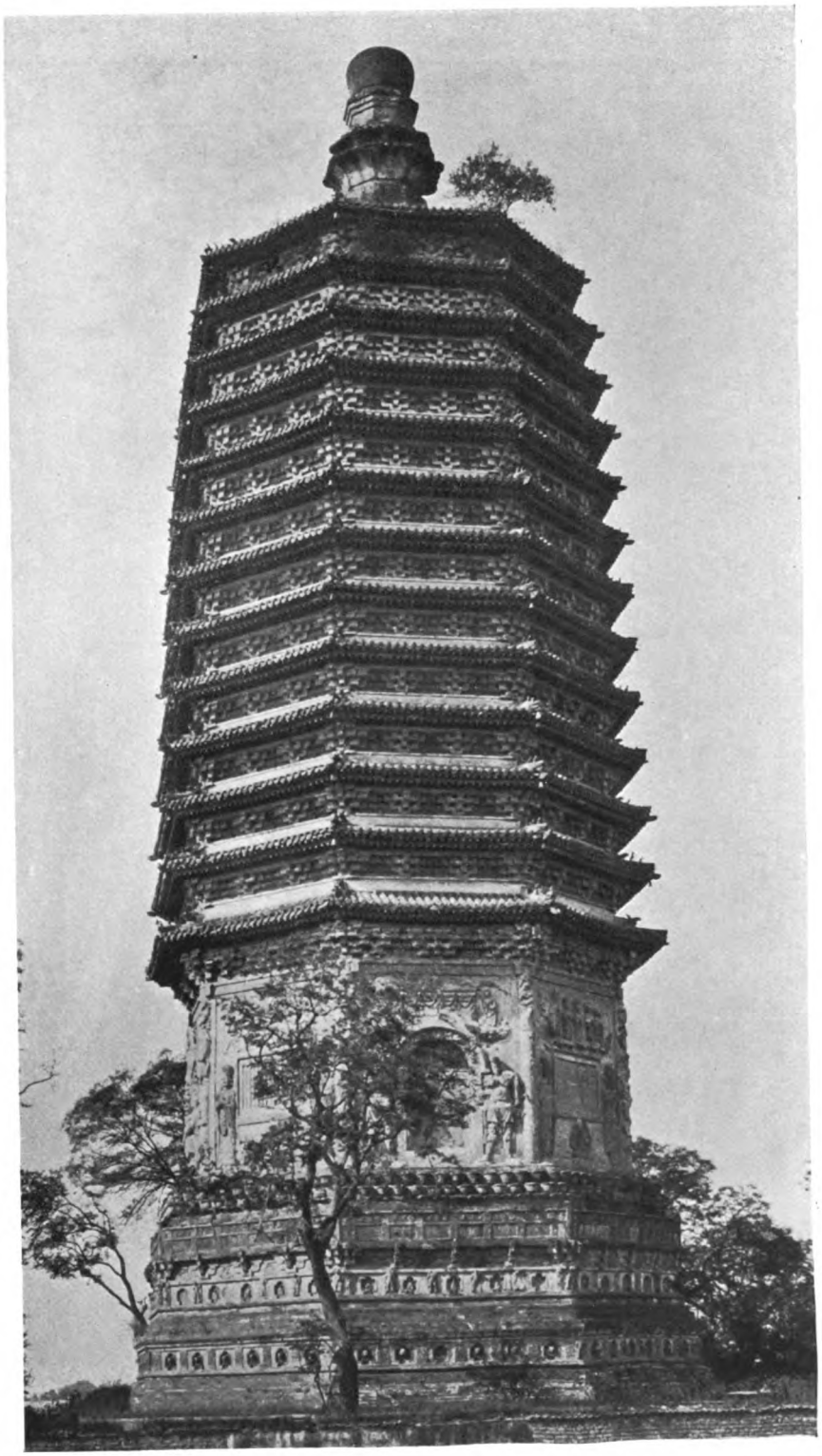


Abb. 3. Pagode im „Kloster des himmlischen Friedens" T'ien ning sze bei Peking.
Erster Bau 602—605. Wiederholt erneuert.

UNIV OF MICH.

Zu: Boerschmann, Pagoden

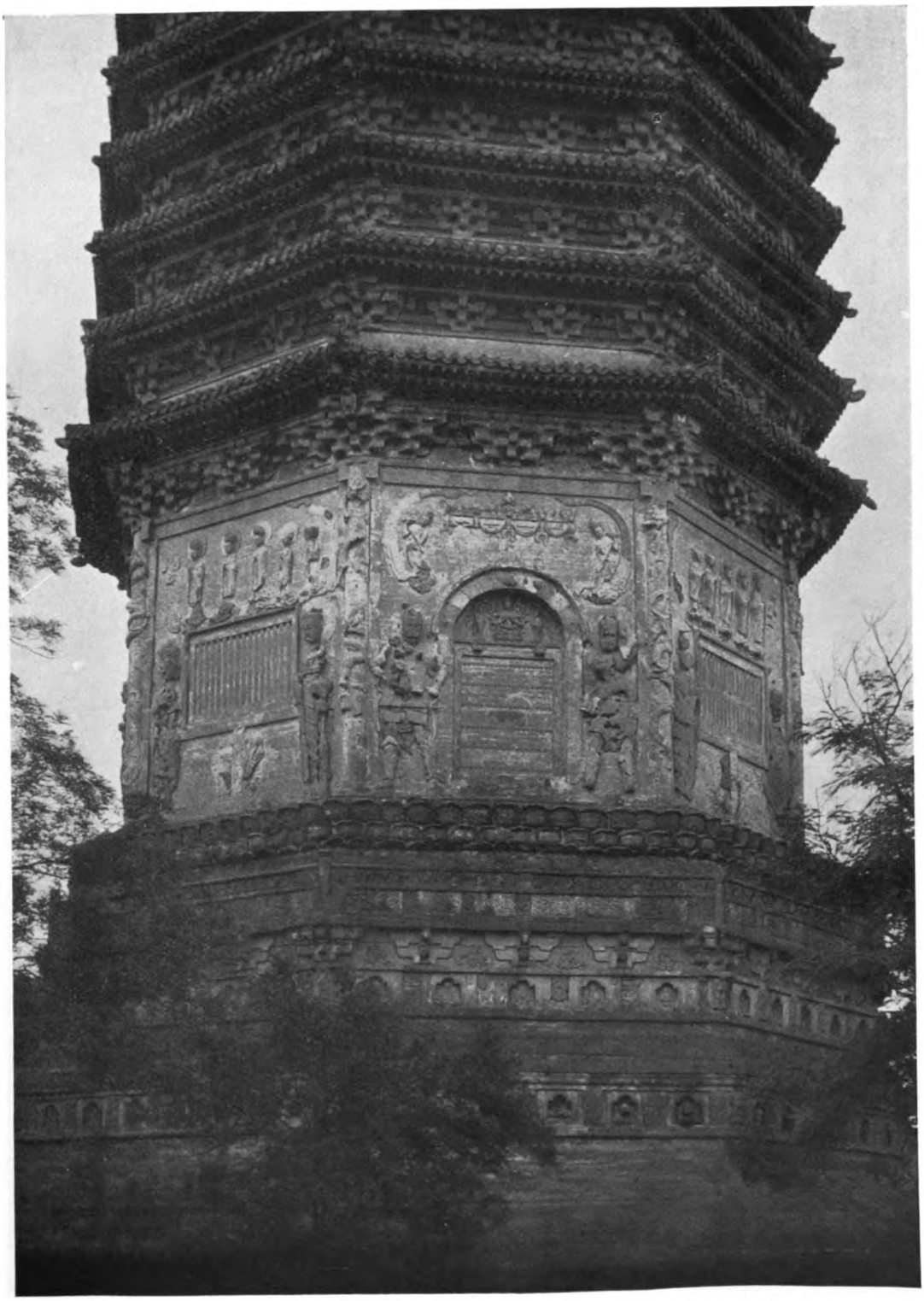


Abb. 4. Pagode von T'ien ning sse bei Peking. Sockel, Sanktuarium und Teil des Aufbaus.

UNIV. OF MICH.

Zu: Boerschmann, Pagoden

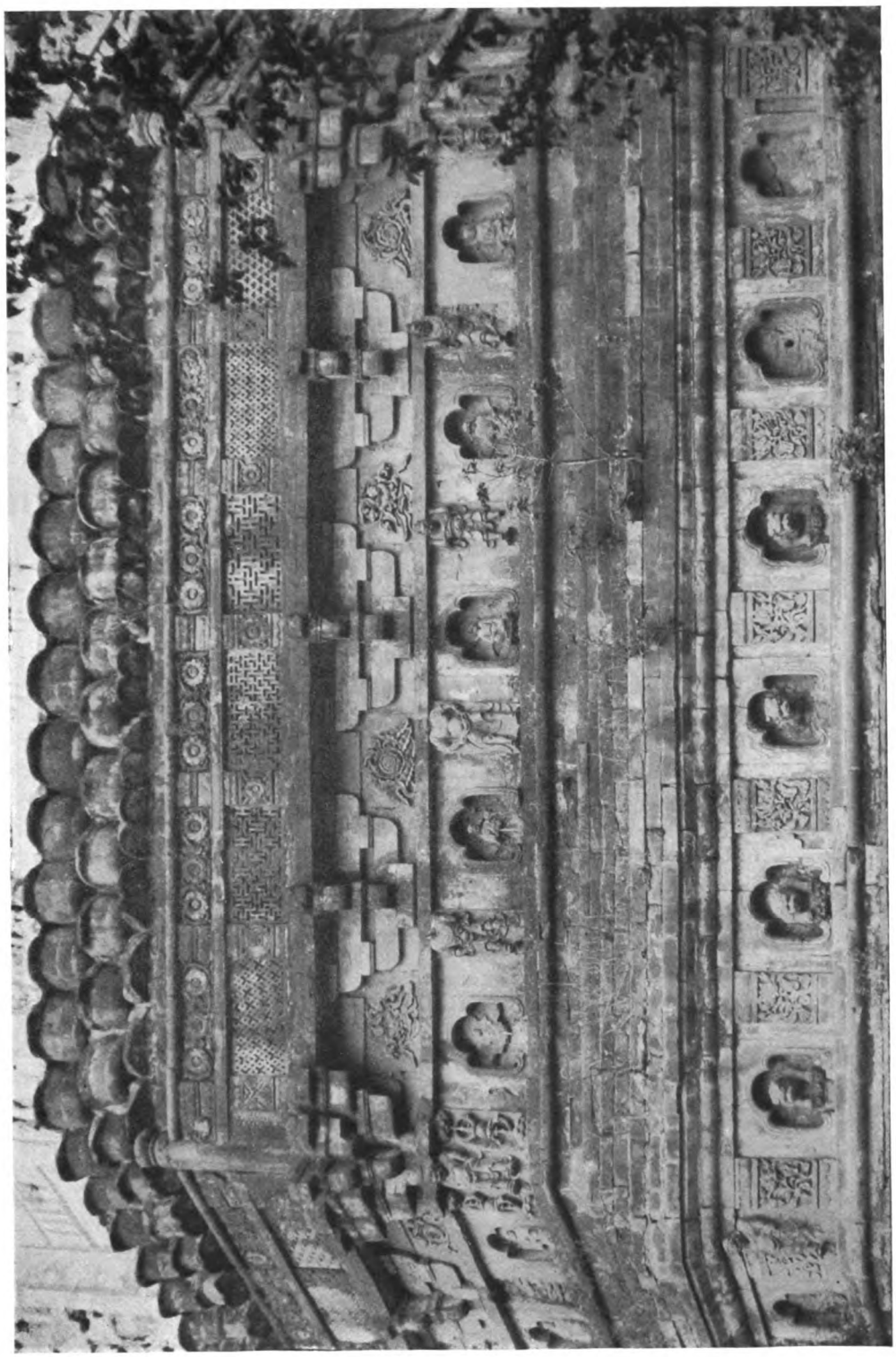


Abb. 5. Pagode von T'ien ning sse bei Peking. Teil des Sockels.

Zu: Boerschmann, Pagoden

Abb. 6. Pagode von T'ien ning sze bei Peking. Oberster Teil des Aufbaus und Spitze. Fernaufnahme mit 8facher Vergrößerung.

eigentlich Unterbau, und wird gekrönt von einem hohen Aufbau, der in schlanker Linie bis zur gerundeten Spitze verläuft und durch starke Gesimse in Ringe geteilt ist, bei den großen Pagoden gewöhnlich in 12 solcher Zwischengeschosse, die mit dem Hauptgeschoß zusammen die Zahl 13 bilden. Für diese Form fehlt eine eigene Bezeichnung, auch eine chinesische ist mir nicht bekannt. Darum nenne ich sie nach der großen Pagode bei Peking „T'ienning-Pagode". Die quadratische Bauform stellt zweifellos die ursprünglichste dar, und ihre älteste Vertreterin bleibt bis jetzt eben die Pagode von Honanfu.

Offenbar eine genaue Wiederholung der Pagode des Weißen Pferdes bei Honanfu, allerdings in weit kleinerem Maßstabe, ist eine T'ienningpagode, die meiner Erinnerung nach aus Kalkstein erbaut ist und auf einem Felsen im romantischen Tale der Lung tung, der Drachenhöhle, bei Tsinanfu in Shantung steht. Dieser Bau (Fig. 1) dürfte aus der frühen T'ang-Dynastie stammen, wie die Steinreliefs in den Höhlen und wie einige andere Pagoden, die benachbarte Gipfel im gleichen Tale krönen. Eine von diesen Nachbarpagoden klingt in der Komposition an die Form der quadratischen T'ienning-Pagode an, ist aber mit ihren sieben Geschossen und den deutlichen Abtreppungen eigentlich eine Stufenpagode (Fig. 2), deren Typ wir an einigen Beispielen der Frühzeit im Rahmen dieser Ausführungen noch kennen lernen werden.

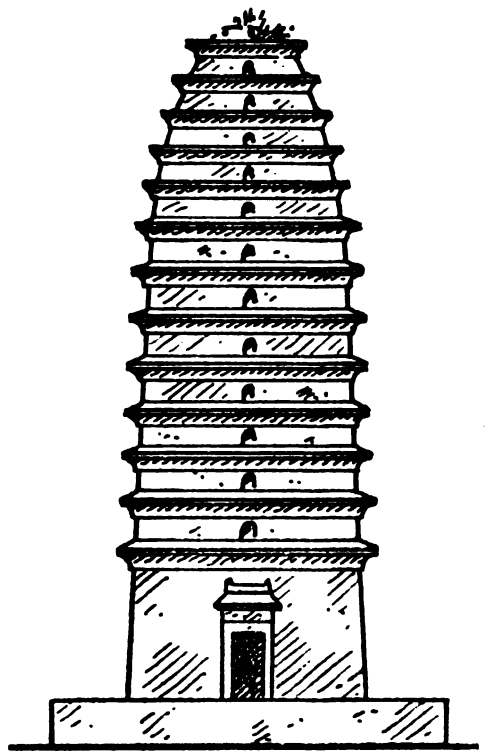


Fig. 3. Siao yen t'a „Kleine Wildganspagode" bei Sianfu. Höhe etwa 40 m. Maßstab 1:400.

Zeitlich vorweggenommen werden mag schon an dieser Stelle eine weitere Quadratische T'ienning-Pagode, die allerdings erst aus der Zeit 707—710 stammt, also aus der 2. Regierungszeit des Kaisers Chung Tsung, der nach der Absetzung der Kaiserin Wu Hou die Regierung wieder übernommen hatte. Es ist die „Kleine Wildgans-Pagode" Siao yen t'a 小雁塔 bei Sianfu, dem alten Ch'angan, der Hauptstadt der T'ang-Kaiser in der Provinz Shensi. Diese Pagode (Fig. 3 Abb. 2) ist benachbart der „Großen Wildgans-Pagode", die zu den Stufenpagoden gehört und über die hier noch Näheres gesagt werden wird. Die Siao yen t'a, wohl 40 Meter hoch, im Aufbau aus Backstein und in den Profilen sehr ähnlich der Pagode von Honanfu, weist das Hauptmerkmal der T'ienning-Pagode auf, das hohe Hauptgeschoß, das hier allerdings nur auf niedrigem Sockel

zu stehen scheint, und die 12 Geschoßringe, die an Höhe nach oben hin abnehmen wie in Honanfu, durch wuchtige Ziegelgesimse in Hohlkehlform getrennt werden und in flüssiger Kurve zur Spitze führen. Die Größe der Baugesinnung, die aus den beiden Pagoden von Honanfu und Sianfu spricht, läßt auf die Macht des religiösen und des staatlichen Gedankens schließen, aus denen heraus jene gewaltigen Monumente entstanden. Sie sind die eindrucksvollen Kennzeichen des frühen Buddhismus, der, zeitlich etwa zwischen den beiden Pagoden, also von 500 bis nach 700 gelegen, damals seine Blüte erlebte. Gleichzeitig mit den letzten Jahrzehnten der Wei erreichte der Buddhismus seine berühmte Blüte auch im Süden, im Reiche der Liang. Kaiser Wu Ti 502—550, der in Nanking residierte, ließ als seinen bedeutendsten buddhistischen Bau die große Pagode von Pao en sze 報恩寺 in Nanking neu erbauen. Es ist die spätere Glasurperiode, die in der ersten Anlage aus der Periode Chih Wu 238—251 stammte, indessen damals gänzlich verfallen war und erst durch einen Mönch wieder aufgefunden wurde. Etwa aus der gleichen Zeit werden genannt die Hua t'a 花塔 „Blumenpagode" in Canton um 500, die in der heutigen Gestalt allerdings aus viel späterer Zeit stammt, und die T'ien feng t'a 天封塔 die „Vom Himmel eingesetzte Pagode" in Ningpo, die, heute Ruine, im Kern sicherlich noch von der ersten Anlage herrührt.

Nach allen Vorläufern während der vergangenen Jahrhunderte wurde aber eine wahrhaft grandiose Tat religiöser Baukunst geleistet erst durch den Begründer und ersten Kaiser der Sui-Dynastie, Kao Tsu Wen Ti (581) 589—605. Sie erscheint als unmittelbarer Ausfluß der völligen politischen Konsolidierung des Reiches, der ersten seit dem Ende der Han-Dynastie, also nach etwa 400 Jahren der Spaltung und Zerrissenheit. Erst die Einheit des Reiches schuf die Voraussetzung, aus dem ein Plan erstehen konnte, der fast einzig in der Baugeschichte ist. Er bestand darin, gleichzeitig an verschiedenen Punkten des Reiches 31 oder, nach anderen Nachrichten, gar 51 wohl größere Pagoden zu errichten, als Reliquien-Pagoden zur Unterbringung von Sariras, Überresten des Buddha Shakyamuni selbst. Dieser Plan, durch den der Kaiser mit seinem großen buddhistischen Vorgänger in Indien selbst, nämlich mit Asoka und seinen legendären 84 000 Pagoden wetteifern zu wollen schien, ist offenbar ganz oder wenigstens zum großen Teile zur Ausführung gekommen. Es lassen sich mit ziemlicher Bestimmtheit 9 bedeutende und große Pagoden, mit einiger Wahrscheinlichkeit weitere 6, insgesamt also 15 Pagoden nachweisen, deren Ursprung auf Kao Tsu Wen Ti zurückführt und deren Erbauung in den ersten Jahrzehnten des 7. Jahrhunderts erfolgte, die also zweifellos in jene Reihe gehören, auch wenn sie erst unter der Regierung seines Sohnes und Nachfolgers Yang Ti 605—618 oder im Beginn der T'ang fertiggestellt wurden. Inwieweit die Einzelformen auf jene frühe Zeit zurückgehen, bleibt natürlich eine offene Frage.

Unter diesen Pagoden nimmt die bedeutendste Stelle ein die große Pagode des „Klosters des himmlischen Friedens" T'ien ning sze bei Peking 天寧寺, unmittelbar westlich außerhalb der Stadtmauer gelegen (Fig. 4, 5, Abb. 3—6). Natürlich ist diese Pagode viele Male auch von europäischen Besuchern erwähnt, kurz beschrieben oder in den Reise-

werken abgebildet, indessen niemals in ihrer geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Bedeutung voll gewürdigt worden. Und doch liegt gerade über sie ein alter authentischer Bericht vor in den Denkwürdigkeiten von Shun t'ien fu = Peking. Diesen hat de Groot in seinem „Thupa" übersetzt und verwertet, indessen auch ohne die volle Bedeutung der geschichtlichen und religiösen Zusammenhänge zu berühren. Erst durch Berichte über andere gleichzeitige Bauten und durch Vergleichung der Formen ergab sich die Pagodenreihe, die berufen scheint, eine wichtige Rolle zu spielen in der Geschichte des chinesischen Buddhismus, soweit sie sich auf Baudenkmäler zu gründen hat.

Es ist die Periode Jen Shou 仁壽 601—605, in der die Errichtung jener zahlreichen Pagoden beschlossen wurde oder erfolgte und die für die Geschichte des Pagodenbaues eine ähnliche oder vielmehr noch umfassendere Bedeutung beansprucht, wie die Periode C'hih Wu 238—251, die, wie wir gesehen haben, im südlichen Staate Wu ebenfalls zur Erbauung einer Anzahl großer Pagoden führte. Über die unmittelbaren Vorgänge bei der Erbauung der Pagode von Peking wird Folgendes berichtet: „Im 2. Jahre der Periode Jen Shou, also i. J. 602 fand eine Verteilung von Sariras statt. Man errichtete dafür beseelte Pagoden in 51 Bezirken. Am 26. des dritten Monats setzte man die Sariras im Hung yie Kloster bei (dem späteren Kloster T'ien ning sze)". Über die Vorgeschichte erfahren wir noch Näheres. Zuerst wird ein Wunder erwähnt, das der Verteilung der Sariras vorausging. „Der Himmel ließ im ersten Jahre Jen Shou (601) 33 Rasiermesser herabfallen, die sich im Gebrauch als sehr scharf erwiesen und deren Form sehr eigenartig war. Sie werden jetzt immer von den Sramanas zum Rasieren benutzt". Es ist das eine Anspielung auf die 33 buddhistischen Himmel und auf das Gebot zur Entfernung des Haupthaares der jungen Priester durch Rasur. Die entscheidenden Berichte über die Sariras lauten: „Von den Sariras-Perlen Shê li chu 舍利珠 des Shakyamuni, zusammen 8 Scheffel, befindet sich ein Drittel in der Menschenwelt. König Asoka errichtete 84 000 Thupas. In China gab es 19 Thupas. Die Zahl der Sarirakörner, li 粒, war unzählbar. Der Sramana Hui 會 aus K'ang 康 (Sogdiana) flehte zu Buddha 7 Tage und erhielt 7 Sariraperlen [1]). Kaiser Kao Tsu Wen Ti der Sui-Dynastie hatte eine Begegnung mit einem Lohan, der ihm einen Sack voll Sariras übergab. Der Priester Yün Ts'ien 曇倩法師 zählte den Sack durch, doch gelang es nicht, die Anzahl der Sariras festzustellen. Darauf sandte man die Sariras in „Urnen der 7 Kostbarkeiten" k'i pao han 七寶函 nach 31 Bezirken, chou 州, in denen je eine Pagode errichtet wurde. Die Pagode von T'ien ning sze ist eine von ihnen". An anderer Stelle wird aber wieder von 51 Bezirken gesprochen.

Daß die Pagode, die wir heute in T'ien ning sze bei Peking vor uns sehen, wirklich schon unmittelbar diejenige ist, in der damals die Beisetzung der Sariras erfolgte, ist natürlich nicht möglich. Denn wenn im Jahre 602 die Verteilung der Sariras, doch wohl in der damaligen Hauptstadt des Wen Ti, in Sianfu, erfolgte, und wenn schon im dritten Monat

[1]) Eine Anspielung auf das Auftreten des Hui i. J. 247 bei Sun K'üan in Nanking, das de Groot in seinem „Thupa" in Übersetzung gebracht hat.

die Beisetzung des betreffenden Anteils in Peking vor sich ging, so konnte in der kurzen Zeit nicht ein Prachtbau, wie unsere Pagode, errichtet werden. Man darf vermuten, daß die erste Beisetzung in einer provisorischen Pagode erfolgte. Zweifellos wurde aber zugleich der Plan zu der heutigen Pagode gefaßt, alsbald der Bauentwurf aufgestellt und der Grundstein gelegt. Denn der Stil des Unterbaus und des Hauptkörpers sowohl in der Komposition wie noch in vielen Einzelheiten scheinen auf die ersten Jahrzehnte des 7. Jahrhunderts hinzuweisen. Immerhin erforderten der große Maßstab des Baues und der Reichtum der Ausführung eine lange Zeit der Vorbereitung und besondere Voraussetzungen, vor allem den Willen zur Macht und zur Pracht. Diese Voraussetzung war aber erst im vollen Umfange unter dem Nachfolger von Wen Ti, dem Kaiser Yang Ti, gegeben, der die Früchte der klugen und sparsamen Regierung seines Vaters genoß, nicht zum wenigsten die angesammelten Schätze, darüber hinaus aber größten Glanz entfaltete und wegen seiner maßlosen Verschwendung, gerade in prunkvollen Bauanlagen, berühmt und berüchtigt geworden ist. Haben aber die späteren Geschichtsschreiber die Taten jenes rücksichtslosen Gewaltmenschen vorzugsweise in schwarzem Lichte geschildert, so ist doch der große Zug in seinem politischen Tun unverkennbar. Und wenn er persönlich an seiner Maßlosigkeit scheitern und dadurch auch die eigene Dynastie zu Grunde richten mußte, so bildet sein Wirken doch die Grundlage, auf der die glänzende Zeit der T'ang erst erstehen konnte. In unmittelbarem Zusammenhange mit seinen Bestrebungen, das Reich gerade auch im Norden zu festigen und auszudehnen, wozu auch die grandios angelegte und ebenso grandios verunglückte Expedition gegen Korea dienen sollte, dürfen wir auch den Bau der großen Pagode von Peking werten als ein Symbol des machtvollen Reiches und als religiösen Wachtturm gegen Norden.

Hier mag eine allgemeine Bemerkung eingeschaltet werden über die Schwierigkeit, chinesische Bauanlagen, selbst Pagoden, im Ganzen oder in ihren Teilen genau zu datieren. Sehr selten bringen die Quellen genauere Beschreibungen der Bauwerke oder berichten über Änderungen und Erneuerungen, selbst von so großen und geschlossenen Monumenten, wie den Pagoden. Und doch änderten die vielfachen Erneuerungen wenn nicht die ganze Gestalt auch der Pagoden, so doch sehr häufig und weitgehend die Einzelheiten. So hat man für die Beurteilung darüber, wie der einzelne Bau zur Zeit seiner Entstehung wirklich ausgesehen hat, meist nur allgemeine Anhaltspunkte. Die T'ienningpagode von Peking, über deren Baugeschichte wir in der Quelle wenig mehr als die Gründungsgeschichte finden, hat zweifellos ihre großen Erneuerungen durchgemacht, zum mindesten in der Sungzeit, aus der dem Stile nach die großen Reliefs am Hauptkörper stammen, und später in der Mingzeit, in der zahlreiche Figuren des Sockels und vielleicht der Etagenaufbau der Dachkränze neu hergestellt wurden. Dennoch möchte ich die große Anlage des Turmes auch in seinen Gliederungen auf jene frühe Suizeit zurückführen, aus der vor allem die einfachen großen Ziegelgesimse stammen müssen und zum Teil wohl auch die Konsolgesimse, die hier in einer noch sehr ursprünglichen Form auftreten. Auch der Vergleich mit ähnlichen T'ienning-Türmen führt, wie wir sehen werden, zu dem Ergebnis, daß derartige bedeutende Monumente schon in jener Frühzeit wohl aufgeführt wurden. Die folgenden Ausführungen

gehen also von der Annahme aus, daß die Pagode von Peking in ihren großen Gliederungen aus dem Anfang des siebenten Jahrhunderts stammt, und daß diese alte Gestalt im Ganzen heute noch vorhanden oder wenigstens erkennbar ist. Indessen muß man sich bewußt sein, daß neue Aufschlüsse über die Baugeschichte wesentliche Änderungen im Bilde bringen können.

Mit der T'ienning-Pagode von Peking wurde ein ganz neuer Typ geschaffen, der merkwürdigerweise auch schon ganz fertig und vollendet erscheint, wie aus dem Haupte der Gottheit selbst entsprossen. Es kommt ja häufig vor in den Kulturen aller Zeiten, daß neue wichtige Dinge gleich in Vollendung geboren werden und keiner inneren Steigerung mehr fähig sind. Zwar sehen wir an der quadratischen T'ienningpagode von Honanfu, daß der Begriff selbst sich schon vorbereitet hatte, indessen Zwischenglieder, die man als künstlerische Vorläufer gerade dieser Pagode bezeichnen könnte, fehlen vor der Hand. Die eingehende künstlerische und zum Teil kunsthistorische Würdigung dieser Pagode muß meinem besonderen Werke vorbehalten bleiben. Hier soll nur das Wesentlichste über ihren Entwurf, ihre Bestimmung und Symbolik an der Hand der Bauformen gesagt werden, nachdem einige Hauptpunkte bereits bei der „Pagode des Weißen Pferdes" von Honanfu berührt worden sind. Die Hauptmerkmale behalten Geltung für die gesamte Gruppe dieser T'ienning-Pagoden, denn wir werden sehen, daß sich an das Vorbild von Peking eine ganze Reihe sehr ähnlich gestalteter Türme im Norden Chinas anschlossen.

Der Zweck der chinesischen Pagoden bestand in der Beisetzung von heiligen Gegenständen, Sariras oder ganzen Körpern und anderen Reliquien, in ihrer Sichtbarmachung mit Hilfe der Sinnbilder, die der buddhistischen Lehre entnommen wurden, und endlich in der Errichtung eines Wahrzeichens, das den religiösen Einfluß für einen größeren Umkreis wirksam machen sollte. Es mußte die Aufgabe des Architekten sein, jene Zwecke durch die Bauformen künstlerisch und klar auszudrücken. In erster Linie stand hierbei als Aufgabe die Erfindung eines Bauteiles, der zur Unterbringung des Heiligsten diente und als solcher ohne Weiteres klar erkennbar war. Nun waren die Reliquien, wie viele Beispiele beweisen, bei anderen Pagodentürmen an recht verschiedenen Stellen untergebracht worden. Teils hatte man für sie besondere Kapellen in einem der Geschosse angeordnet, etwa, wie an der Pagode des Hüan Tsang in Sianfu im obersten Geschoß, das als Kuppel ausgebildet wurde, oder man brachte sie in einer unterirdischen Kammer unter, über der sich der Turm erhob, oder man mauerte sie in einem zentralen Pfeiler ein, dem Kern der Anlage. In allen Fällen aber war der Zweck als architektonische Form nicht ohne Weiteres klar ausgesprochen. Erst der T'ienningpagode blieb es vorbehalten, hierfür einen reinen und monumentalen Ausdruck zu finden. Der Behälter des Heiligsten, das Sanktuarium, wird frei und bedeutend auf einen hohen Sockel gesetzt und bietet sich dem Auge als das Hauptstück dar. Die Abdeckung erfolgt in der einfachsten Weise, die sich noch an einigen ganz kleinen Pagoden befindet, durch ein Zeltdach, das zugleich den Ehrenschirm darstellt. Dagegen bedient sich die monumentale Form einer Folge von Geschoßringen und Dachkränzen, die nun zugleich ein Übereinander von Ehrenschirmen und Gradabzeichen des Heiligsten oder, in verwandter

Auslegung, die Stufenfolge buddhistischer Heiligung bedeuten. Die Ringgeschosse werden ganz schmal, der Aufbau der Dächer erscheint als einheitliches Ganzes und tritt in klaren Gegensatz zum Hauptgeschoß, dem Sanktuarium, und zum Sockel, mit dem er eine Dreizahl bildet. Die Endigung erfolgt durch eine Bekrönung, die in einem gegliederten Knauf besteht, und zugleich auch die spirituelle Auflösung des Turmes in die Luft bedeutet. Nur an einzelnen Beispielen finden sich als solche Bekrönungen Stangen mit Ringen und Scheiben, die für sich wieder die Gradabzeichen und eine Wiederholung des Aufbaues der Dachkränze bedeuten und den Stockwerkspagoden entlehnt sind (Abb. 17). Der Spitze entspricht am Fuße des Turmes eine erhöhte, meist in 2 Stufen gegliederte Plattform, die den Turm mit der Erde verbindet, wie es die Spitze mit der Luft tut. Durch diese beiden Elemente wächst die Zahl der Hauptteile des Turmes auf fünf.

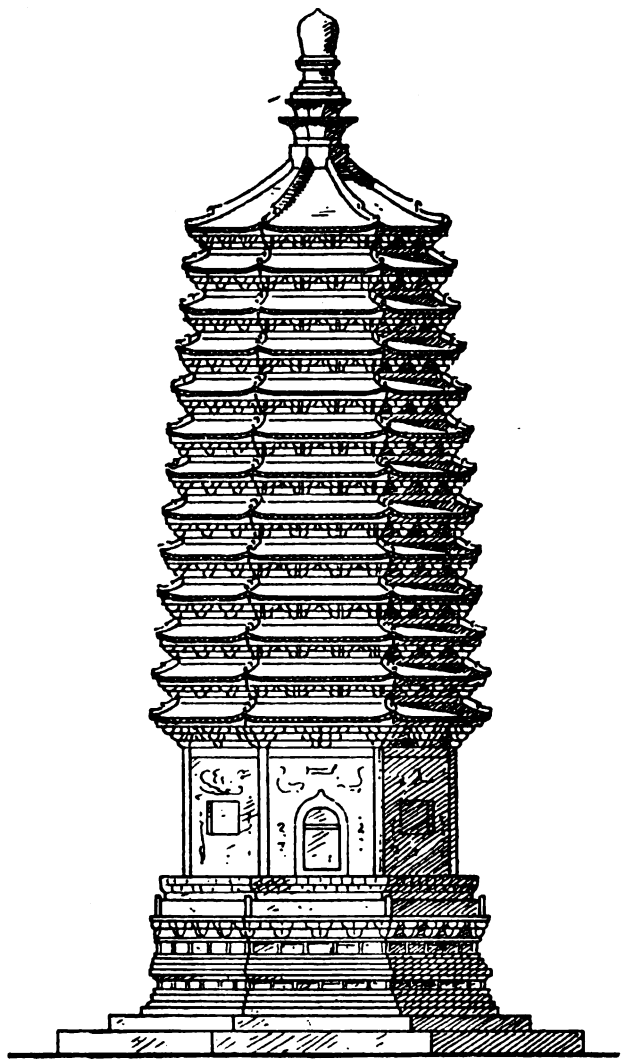


Fig. 4. Pagode von T'iennig sze bei Peking. Aufriß. Höhe etwa 55 m. Maßstab 1:400.

Das Sanktuarium wird als Hauptstück in seiner Bedeutung kenntlich gemacht einmal durch die allgemeine architektonische Ausbildung, dann aber durch Anbringung buddhistischer Sinnbilder. Vor allem an den älteren Beispielen finden sich Tore und Fenster in Relief, die den Sitz und das Hinausdringen der heilwirkenden Kraft andeuten. Figuren von Bodhisatvas, Wachtgottheiten und ganze Bilddarstellungen, auch Ornamente, Friese und Gesimse betonen dieses Hauptgeschoß als den Träger des Begriffes von Buddha selbst und seines spirituellen Weltsystems. Der Sockel, oft in reinster Gliederung und

Ornamentierung, knüpft den Gedanken an die Gemeinde, auf der Buddha, wie auch jede andere Gottheit, als auf seinem Untergrunde ruhen muß. Der Aufbau mit seinen Stufen, die in den besten Beispielen bis 12 zählen, entspricht der Vervollkommnung, also dem Aufstieg des Heiligen bis zur Läuterung und Vollendung.

Im Einzelnen ist der Aufbau der Pagode von Peking folgender: Über einer niedrigen doppelten Terrasse, und zwar einer quadratischen Plattform als dem Sinnbild

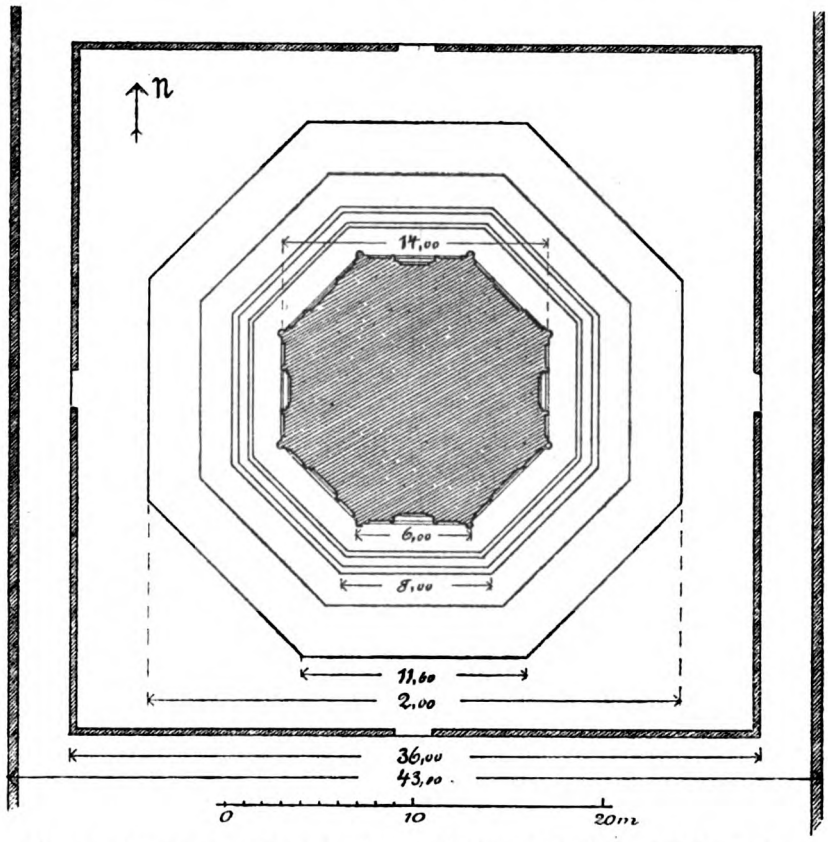


Fig. 5. Pagode von T'ien ning sze bei Peking. Grundriß. Maßstab 1 : 400.

der Erde und einer achteckigen Altarplatte als dem Sinnbild des Himmels, also auf der Einheit von Erde und Himmel, erhebt sich der achteckige Bau aus drei Hauptteilen, Sockel, Sanktuarium und Aufbau. Der Sockel besteht für sich wieder aus drei klaren Gliederungen. Im unteren Ring wechseln Löwen in Nischen mit ornamentierten flachen Pilastern, im mittleren Ring meditierende oder predigende Buddhas in Nischen mit Gesimsträgern in Gestalt der Himmelskönige, und der oberste Ring besteht aus einer reichen, aber nicht wirklichen, nur angedeuteten Brüstung, die auf Vor-

kragungen von Konsolen aufsetzt und die Vorstellung vom Umwandeln des mittleren Heiligtums hervorrufen soll, vom yo jao 右遶, dem „Rechtsherumwandeln". Diese Dreiheit des Sockels bedeutet im Einzelnen Schutz der Welt Buddhas gegen feindliche Gewalten, Predigen und Hören der Lehre, Verehrung Buddhas durch die Menschen, also, im Ganzen genommen, Bereitung des Thrones für Buddha auf dem Untergrunde der Menschheit. Das entspricht dem Begriff der Gemeinde Buddhas. Der Thron ist angedeutet durch die Lotana-Terrasse aus drei Reihen von Lotosblättern, die oberhalb der Brüstung hervorquellen. Diese Terrasse ist ein wesentlicher Bestandteil aller dieser Pagoden, auf ihr erhebt sich das Hauptgeschoß, das Sanktuarium, das unzweifelhaft in seiner Mitte die Reliquien birgt. Die Pagode ist genau orientiert. In den 4 Hauptrichtungen sind die Flächen geschmückt mit Rundbogentürnischen zwischen je 2 Himmelshütern, in den 4 Zwischenrichtungen mit vergitterten Fensterblenden zwischen je 2 Bodhisatvas. In den oberen Teilen der Seiten des Achtecks sind Prozessionszüge in Relief dargestellt, die von Norden her beiderseitig zur ideellen Mitte nach der Südachse hinziehen. Im unzugänglichen Innern haben wir die Kapelle oder den Behälter mit den Reliquien zu suchen, also bedeutet das Hauptgeschoß Buddha selbst. Der Aufbau, den man Dachstock nennen kann, besteht in enger Folge aus 12 Stufenhimmeln, gleichen Dachkränzen mit zahllosen Konsolen, Verzierungen und Glöckchen, und steht als Sinnbild für den Heilsweg, die Lehre Buddhas selbst, die den Aufstieg verheißt durch die verschiedenen Stufen des religiösen Seins. Über dem obersten Zeltdach leitet eine letzte Bekrönung in den Äther. Sie besteht aus einer Zweiheit, der sogenannten Tauschüssel, dem Kelche, der in der realen Form von Abend- und Morgentau den „Süßen Tau des Gesetzes" empfängt und hält, und ferner aus der eigentlichen Spitze, die als „Feuerperle" dem reinen Lichte Buddhas entspricht, ihren Glanz und ihre spirituelle Kraft über den weiten Bezirk der Umgegend entsendet, aber zugleich, wie ein Ableiter, die religiöse Kraft der Pagode als stillen Glanz unaufhörlich in den Äther hinausströmen läßt. In zahlreichen Aufsätzen und Gedichten wird dieses Licht, das oft sichtbar erschienen ist, erwähnt und in Wechselwirkung gesetzt zu dem Läuten der Pagodenglöckchen, in dem man die Stimmen einer beseelten Natur selbst zu hören vermeint. Zuweilen, wie auf der Pagode von T'ungchou, ist über dieser Feuerperle noch eine letzte Endigung angebracht, eine Metallspitze mit Ringen, die das Bild der Pagode mit ihren Stufenfolgen und Abzeichen der Heiligkeitsgrade [1]) in reinster, fast abstrakter Form zu wiederholen scheint. Sie dürfte von anderen Pagodenarten, bei denen diese Endigung später üblich geworden ist, auf den Typ der T'ienningpagode übertragen worden sein.

Der Sinn der Pagode darf hier noch einmal kurz zusammengefaßt werden. Auf dem Grunde des physischen Kosmos von Erde und Himmel, dargestellt durch die doppelte Terrasse, erhebt sich der religiöse Kosmos Buddhas in seiner Dreizahl von Gemeinde, Buddha und Lehre, und endet in der Erlösung, der Vereinigung vom Gesetzestau als der Gnade und vom Lichte Buddhas als dem letzten Ziel religiösen Strebens. Es ist von

[1]) Erklärung nach Dr. Trautz.

Bedeutung, daß Buddha sowohl in dem rein buddhistischen Heilssystem der Dreizahl, aus dem die eigentliche Pagode besteht, als auch in dem auf die Fünfzahl erweiterten System, in dem physischer Kosmos und Erlösung mit eingeschlossen sind, jedes Mal die Mitte einnimmt, also immer die Hauptkraft der Welt bedeutet.

Es wurde hier auf die Symbolik dieses Baues näher eingegangen, einmal weil der innere Sinn eines Kunstwerks ja immer und in erster Linie entscheidend bleibt auch für die Ausbildung der Formen, dann aber, um nachzuweisen, mit welcher Schärfe schon damals, kurz nach dem Jahre 600 nach Chr. die religiösen Begriffe sich herausgebildet hatten und mit welcher Klarheit schon damals eine Übersetzung dieser Begriffe in die Sinnbilder von Bauformen erzielt wurde. Die Kongruenz von Religion und Baukunst, die bis zum heutigen Tage ein vornehmes Kennzeichen chinesischer Kultur geblieben ist, war also bereits in jener Frühzeit in hohem Grade vorhanden. Und es wird gerade an dieser großen Pagode von Peking deutlich, daß vornehmlich der Buddhismus dazu berufen gewesen ist, die Veranlagung der Chinesen für symbolischen Ausdruck in der Baukunst aufs Höchste zu steigern.

Es konnte nicht ausbleiben, daß ein so gewaltiges und schönes Bauwerk wie die T'ienningpagode von Peking den Anstoß gab zu zahlreichen Wiederholungen. Und tatsächlich ist der Typ aus sehr vielen Beispielen bekannt, unter denen aber die Pagode von Peking immer das älteste und das offenbare Vorbild geblieben ist. Auffällig genug, wurden alle diese Pagoden nur im Norden des Reiches errichtet. Am zahlreichsten findet man sie in der Umgegend von Peking, wo sich eine lange Reihe feststellen läßt von der kleinsten Grabpagode an bis zu der großen Pagode von Palichuang 八里庄. Diese erhebt sich gleichfalls im Westen von Peking und wurde in der Mingdynastie unter Kaiser Shen Tsung (Wan Li) in den Jahren 1576/78 errichtet. Sie ist, auch in den Massen, ein weitgehendes Ebenbild der Pagode von T'ien ning sze, zeigt nur in den Einzelformen den künstlerischen Wandel der Zeit. Von hoher Bedeutung ist es aber, daß noch fast tausend Jahre nach Erbauung der Sui-Pagode ihre religiöse Wirkung so lebendig geblieben war, daß sie selbst dann noch zur Errichtung einer Schwesterpagode führte. Beide zusammen wurden und sind bis heute ein Zwillingspaar und dadurch hervorragende Wahrzeichen des Glückes für die Hauptstadt und weiterhin für das ganze Reich.

Außer in Peking ist der T'ienningtyp heimisch in den ganzen Provinzen Chihli, Shantung und in der Mandschurei. Die südlichsten ausgebildeten Beispiele von ihm kennen wir aus den nördlichsten Teilen der Provinzen Anhui und Honan während sich in Shansi, Shensi und Kansu bisher nur Ansätze erkennen lassen. Welche Ursachen zu dieser Beschränkung führten, ist nicht ohne weiteres ersichtlich. Der Grund mag zum Teil darin zu finden sein, daß tatsächlich die Pagode von Peking, als das ursprüngliche Vorbild, der Mittelpunkt blieb für einen geographisch begrenzten Kreis. Jedenfalls kann man feststellen, daß die architektonische Meisterschaft, die sich in der Errichtung solcher reichgegliederter Pagoden betätigte, offenbar nur im Norden vorhanden war. Das deckt sich mit einer Reihe von Beobachtungen, nach denen die Kraft großer architektonischer Gestaltung ganz allgemein in

China nach dem Süden hin abnimmt, während sie im Norden monumentale und erhabene Bauwerke schafft.

Hier beschränken wir uns auf die Erörterung der Pagoden aus unserer begrenzten Epoche. Die Pagode von T'ungchou 通州 (Abb. 7), der alten Hafenstadt von Peking, östlich am Peiho gelegen, wurde erbaut in den Jahren 627/650 durch den Herzog Weich'ih Kung [1]) 尉遲恭 unter dem T'angkaiser T'ai Tsung. Da in der Quelle die Bemerkung steht, daß er sie erneuert habe, so darf man vermuten, daß schon vorher eine kleine Pagode dort vorhanden gewesen war, und darf diese in Verbindung bringen mit der Verteilung der Sariras in der Periode Jen Shou 601/605. Die heutige Pagode ähnelt ganz auffällig der T'ienningpagode von Peking und scheint ihr auch in den Maßen wenig nachzugeben. Da sie überdies sich in großer Nähe von Peking befindet, ja zum weiteren Weichbild der nördlichen Hauptstadt gehört, so liegt die Vermutung nahe, daß sie auch fast gleichzeitig mit der Pagode von Peking nach dem gleichen Entwurf erbaut wurde und zu der Gruppe der Pagoden des Kaisers Wen Ti der Sui gehörte. Ähnlich liegt der Fall bei der Pagode des Klosters Ling kuang sze 靈光寺 in den Westbergen bei Peking, die nach einer Bemerkung bei Bushell, Chinese Art, und nach den wenigen Merkmalen eines Bildes gleichfalls um die Mitte des 7. Jahrhunderts, als Gegenbild der T'ungchou-Pagode, erbaut sein muß. Sie ähnt im oberen Aufbau sehr stark der Pagode von T'ien ning sze. Leider wurde sie im Jahre 1900 von den europäischen Truppen durch Sprengung absichtlich zerstört.

Rein nach formalen Kennzeichen möchte ich zwei weitere T'ienningpagoden in jene Zeit setzen. Es ist einmal die Pagode von Shanhaikuan am östlichen Endpunkt der Großen Mauer, wo diese auf den Golf von Chihli trifft. Diese Pagode (Abb. 8) gehört im weitesten Sinne noch zu dem Fengshui-Bereich, wenn nicht von Peking selbst, so doch der Ebene von Peking. Die Formgebung läßt zum mindesten eine sehr frühe Zeit als sicher annehmen, ja man könnte beinahe an einen Vorläufer von Peking denken. Denn die Türblenden an den Achteckseiten des Hauptgeschosses, des Sanktuariums, sind umrahmt und überbaut mit Architekturformen in Relief, die noch unmittelbar an den indischen Stil anklingen und den Verdacht erwecken, daß sie indischen Vorbildern ihren Ursprung verdanken. Später, als in den ersten Beginn der T'angzeit, darf man deshalb den Bau wohl kaum ansetzen. Leider fehlt mir jede nähere Angabe. Ganz besonders bemerkenswert bleibt es aber, daß die deutlichen indischen Motive, auf die ich bei der Erwähnung der beiden Steinpagoden von Shen t'ung sze und von Chihfou in Shantung, die offenbar aus dem 4. Jahrhundert stammen, kurz hingewiesen habe, sich auch in Shanhaikuan, auch gerade an der Ostküste von China, finden. Das muß den Gedanken verstärken, daß sie über See eingewandert sind. Ebenfalls ohne literarische Angabe bringe ich das Bild einer wundervollen T'ienning-pagode, das in Peking erworben wurde (Abb. 9). Es ist bisher leider nicht gelungen, den genauen Ort dieser Pagode zu ermitteln. Ich vermute ihn aber in den Westbergen bei

[1]) Giles Biogr. dict. Nr. 2267.

Peking. Das Sanktuarium in alter und klarer Ausbildung ist gekrönt von einem Aufbau aus 8 Ringgeschossen und 9 Dachkränzen.

Auf festem historischem Boden befinden wir uns bei einer T'ienningpagode, die eine hervorragende Bedeutung beansprucht. Nach einer Veröffentlichung des Klosters Siccawei, die auf Aufnahmen und Modellen von Pagoden beruht, die unter Leitung des P. Beck S. J. angefertigt wurden, steht auf dem berühmten alten geheiligten Berg Si hia schan 棲霞山 bei Nanking die Pagode, die Kaiser Yang Ti der Sui-Dynastie i. J. 617 errichten und in der er angeblich Überreste seines Vaters Kao Tsu Wen Ti beisetzen ließ (Abb. 10). Er wählte für die Pagode, die immerhin die beachtenswerte Höhe von fast 20 Meter erreichen und ganz aus Marmor bestehen soll, die T'ienningform, also die gleiche, die von seinem Vater höchstwahrscheinlich geschaffen war und mit der er dessen Andenken ganz besonders ehren wollte. Die Hauptmerkmale sind hier klar erkennbar, die doppelte quadratische und achteckige Terrasse, der Sockel, über der Losana-Terrasse mit den Lotosblättern das Sanktuarium, in dem wir die Reliquien vermuten dürfen, der Aufbau von 4 Ringgeschossen und 5 weitauslagenden Dachkränzen, und endlich die Spitze. Diese Marmorpagode hat im 18. Jahrhundert, wohl unter K'ien Lung, eine ziemlich genaue Wiederholung erfahren im kaiserlichen Park Yü ts'üan schan bei Peking.

Eine sehr alte T'ienningpagode, die zwar wiederholt erneuert wurde, indessen in der ersten Anlage wohl in die Periode Jen Shou 601—605 gesetzt werden kann, steht in der Stadt Changtefu im Nordzipfel der Provinz Honan (Abb. 11, 12). Die Quellen sprechen allerdings nur davon, daß das Kloster T'ien ning sze 天寧寺, zu dem die Pagode heute gehört, in jener Periode der Sui-Dynastie gegründet wurde. Doch berichtet eine Steintafel zur Erinnerung an die große Erneuerung des Klosters und der Pagode aus den Jahren 1772/74 unter K'ien Lung über ein hohes Alter und wiederholte Erneuerungen auch der Pagode, und die gutgebildeten Priester des Klosters versicherten mir mit äußerster Bestimmtheit, daß nicht nur die Pagode, sondern ein großer Teil der Reliefs noch unmittelbar aus der Suizeit stammten. Und nach den ganzen Bauformen möchte auch ich annehmen, daß wir es mit einer Pagode der Sui- oder ersten T'angzeit zu tun haben, trotzdem gerade die Reliefs des Hauptgeschosses meist in größter Frische erhalten sind und zweifellos zum größten Teil auf die Erneuerung unter K'ien Lung zurückgehen. Indessen wenn auch große Teile offenbar schon in der Mingzeit erneuert waren, so weist doch die Komposition der achteckigen Pagode und ihres Schmuckes eben in eine sehr frühe Zeit. Der hohe Sockel, die Losana-Terrasse, das Hauptgeschoß mit Rundbogentüren, Gitterfenstern und Reliefs, alles aus gebranntem Ton, der Aufbau mit vier Zwischengeschossen und 5 Dachkränzen entsprechen ganz dem Typ der T'ienningpagode. Ganz ungewöhnlich ist nur die umgekehrte Verjüngung des Dachaufbaues, der nach obenhin breiter wird anstatt schmaler. Mir ist für diese Form nur noch ein weiteres Beispiel bekannt, nämlich eine größere hölzerne Gebetsmühle, die auf dem buddhistischen Berge Wu t'ai schan in einer Tempelhalle steht, durch 2 Geschosse reicht und wahrscheinlich aus der Mingzeit stammt. Vielleicht hat sie ihr Vorbild in der Pagode von Changtefu. Ungewöhnlich ist bei dieser Pagode ferner die obere Platt-

form mit der Brüstung. Das gleiche Motiv wiederholt sich meines Wissens in China nur noch zwei Mal, in Yenchoufu in Shantung bei einer Pagode, die sicher auch noch in die Suizeit zu setzen ist und hier noch besprochen wird, und ferner bei einer großen sechsseitigen Pagode aus der Sung-Zeit in K'aifengfu in Honan. Die Pagode von Changtefu ist gekrönt mit einer kleinen Flaschenpagode, die wohl erst aus der Mingzeit stammt. Formgebung und Schmuck der großen Pagode geben so viele Rätsel auf, daß genauere Aufschlüsse über ihre Geschichte von großer Bedeutung wären.

Der Typ der Stufenpagode, der zweiten bedeutenden Form jener Frühzeit, ist an einem besten Beispiel zu erläutern. Es handelt sich um die berühmte Ta yen t'a 大雁塔 „Große Wildganspagode" (Fig. 6, Abb. 13). Sie steht unmittelbar südlich von Sianfu, dem alten C'hangan in Shensi, unweit der kleinen Wildganspagode, die als Beispiel einer quadratischen T'ienningpagode bereits erwähnt wurde. Zwar stammt die Ta yen t'a schon aus der reifen Tangdynastie, die Form gehört aber sicherlich zu den frühesten Pagoden, wenn sich auch in dieser Reinheit kein älteres Beispiel findet. Die Große Wildganspagode wurde in ihrer ersten Gestalt, in der sie etwa 33 Meter hoch gewesen sein mag, erbaut durch den buddhistischen Pilger Hüan Tsang 玄奘, auch Yüan Chuang 元奘 genannt, der unter dem größten chinesischen Kaiser T'ai Tsung, dem eigentlichen Begründer der T'angdynastie, in den Jahren 629—645 seine Indienreise ausführte, und, einige Jahre nach seiner Rückkehr, i. J. 652, bereits unter dem nächsten Kaiser Kao Tsung, die Pagode erbaute zur Unterbringung seiner heiligen Schriften. Der Bau, über den wir genaue Beschreibungen haben in den mehrfach übersetzten und erläuterten Werken über Reisen und Leben des Hüan Tsang, bestand, wie der heutige, in einem Stufenbau, gekrönt von einer Kapelle, in der die buddhistischen Schriften aufbewahrt wurden. „Der Bau hatte zuerst nur 5 Geschosse, bestand aus Ziegeln, innen aus Lehm, und war eine Nachbildung der Bauformen indischer Pagoden zum Zweck der Aufbewahrung buddhistischer Sutren und Bilder. Die Pagode wurde später im Herzen durch Pflanzenwuchs durchbrochen und verfiel allmählich. Unter der Kaiserin Wu Hou in der Periode Ch'ang An 701—705 wurde sie abgerissen und neu aufgebaut nach dem alten Vorbild, nur größer und prächtiger als früher. Es wird dort aufbewahrt ein Zahn des Pratyeka Buddha, der so groß ist wie ein liter und hell leuchtet". Daraus geht hervor, daß wir auch im neuen Bau im wesentlichen die ursprüngliche Gestalt vor uns haben. Die Pagode erhebt sich über einem Grundriß von 25, 50 m. Seitenlänge in 7 Stufen zu einer Gesamthöhe von 55, 0 m und wirkt mit ihren ruhigen Flächen, den gleichmäßigen Türöffnungen, den reinen und kräftigen Ziegelgesimsen und den mächtigen Knauf über dem Zeltdach äußerst monumental.

Auf die Zeitgenossen hat diese Pagode schnell ihre Wirkung ausgeübt, und schon einige Jahrzehnte nach der Erbauung wetteiferten die Dichter, die Pagode vom „Großen Kloster der Güte und Gnade", Ta tz'e en sze 大慈恩寺, wie das zugehörige Kloster hieß, zu besingen, denn sie wurde, wie es noch später mit ähnlichen großen Bauten der Fall war, geradezu als Reichspaladium gefeiert. Das T'u shu tsi ch'eng gibt aus jener und aus späterer Zeit eine ganze Reihe von solchen Gedichten wieder, darunter das folgende Beispiel. Es stammt

von dem Staatsmann und Dichter Ts'en Ts'an 岑參 [1]), der um 750 blühte, und besteht durchweg aus Verszeilen von je 2 mal 5 Zeichen.

Besteigung der Pagode des Klosters von Ts'e en sze bei Ch'angan von Ts'en Ts'an.

Der Turm steht da, als ob er der Erde entsprang,
Einsam ragt er hoch zum Himmelspalast.

Ich steig' empor, verlaß' die irdische Welt,
Die Treppe windet sich in leere Luft.

In starkem Banne liegt das Heilige Reich.
Hoch strebt der Bau! Ein wahres Geisterwerk!

Das große Viereck sperrt das Sonnenlicht,
Berührt mit sieben Stufen das Himmelszelt.

Tief unten späh' ich Vögel in hohem Flug
Und höre unter mir den stürmenden Wind.

Die Berge folgen einander wie Wogen im Meer
Und scheinen zusammenzueilen gegen Ost.

Grüne Akazienreihen säumen den Weg,
Paläste und Häuser, schön und zierlich geschnitzt.

Des Herbstes Farben kamen schon von West,
Und schweres Grau erfüllt das weite Land.

Fünf Kaisergräber im nördlichen Gefild
Umdämmert tiefes Blau uralter Zeit.

Den reinen Urgrund fasse ich hier klar
Und nehm' den Sieger Buddha als Panier.

Mein Schwur: Ich hänge jetzt den Amtshut fort!
Denn ich fühle den Wert des Tao, das unendlich ist.

Die Form der Stufenpagode mit ihren deutlich abgestuften Terrassen stellt sicher einen ältesten Typ dar, der vielleicht gleicherweise zurückgeht auf indische, vorder- und zentralasiatische und auch chinesische Vorbilder. In Turkestan sind uns wenigstens noch mehrere solcher Pagoden aus der T'angzeit, allerdings meist in Ruinen, überkommen, und die alten t'ai 臺 der Chinesen sind ebenfalls als Vorläufer der Stufenpagode anzusehen, sodaß diese Form schließlich auch altchinesische Anklänge bietet. Leider wird es nur schwer möglich sein,

[1]) Giles Biogr. Dict. Nr. 2017.

die Entwicklung an genauen Monumenten nachzuweisen. Immerhin sind noch einige alte Beispiele aus den ältesten Gegenden Chinas, vor allem der Provinz Shansi, bekannt. —

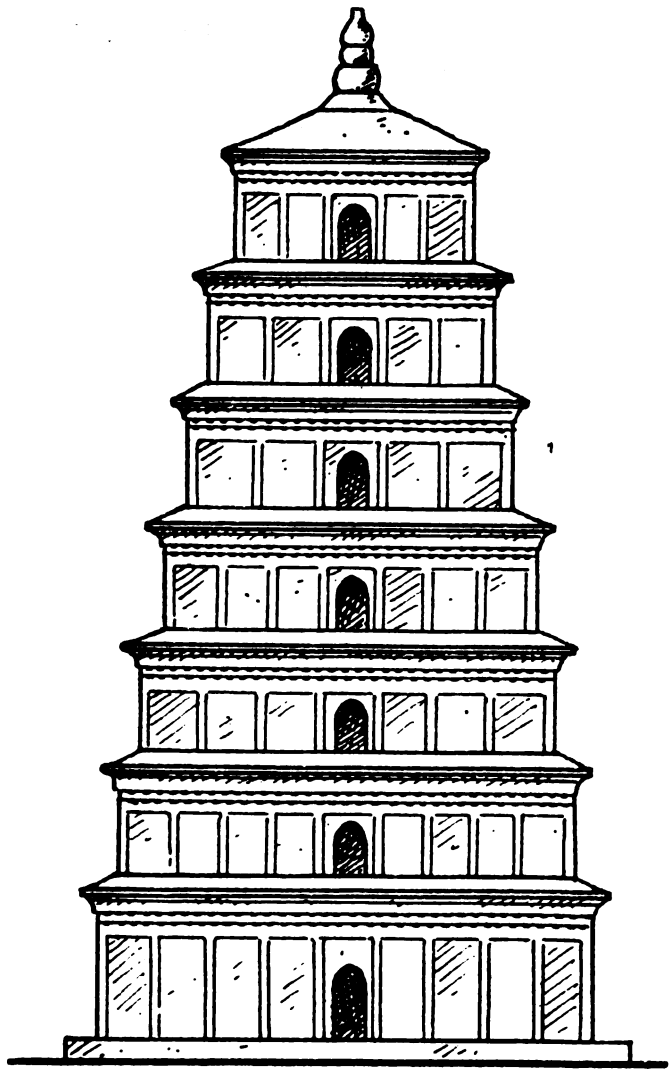


Fig. 6. Ta yen t'a „Große Wildganspagode" bei Sianfu, Prov. Shensi. Höhe etwa 55 m. Maßstab 1:400.

Die Pagode von P'ingyangfu (Fig. 7, 8) im südlichen Teil der Provinz Shansi ist eine reine Stufenpagode von 6 Geschossen und einer Gesamthöhe von etwa 40 Metern. Über dem quadratischen Erdgeschoß von 14, 50 m äußerer Seitenlänge, erheben sich in starken Abtreppungen vier weitere quadratische Geschosse und als Bekrönung eine achteckige Kapelle. Diese Kapelle klingt an die heutige Form der Türme für den Kuei Sing, den Gott der Literatur an, die gerade in der Provinz Shansi eine ganz eigenartige Ausbildung erfahren haben. Andererseits wird man erinnert an die oberste Kapelle für die heiligen Schriften des Hüan Tsang auf der alten Wildganspagode bei Sianfu. Das Motiv fordert zur Vergleichung der beiden Pagoden heraus. Wenn in P'ingyangfu auch die Abdeckung und ein Teil der Terrakottaornamente auf den Flächen neueren Datums sein mögen, so geht die Pagode im Ganzen unzweifelhaft auf die T'angzeit zurück, in der nach der Quelle wenigstens das zugehörige Kloster Ta yün ch'an sze 大雲禪寺 erbaut sein soll und zwar unter der Regierung des Kaisers T'ai Tsung 627—650. Danach möchte ich die Pagode zeitlich etwa der großen Pagode von Sianfu in deren erster Gestalt gleichsetzen.

Im Südzipfel der Provinz Shanſi, gerade in der Kniekehle des Hoangho, ſteht in unmittelbarer Nähe der alten Stadt P'uchoufu auf einem Hügel eine gute inſtandgehaltene Pagode von etwa 44 Meter Höhe (Fig. 9, 10). Sie hat quadratiſchen Grundriß, die Umrißlinie verläuft in ſtarker Schwellung, unten konkav, nach der ſpitzen Endigung zu konvex. Der Turmkörper, der gerade noch den Stufencharakter erkennen läßt, wird durch Geſimſe in immer kleineren Abſtänden in 13 Geſchoſſe zerlegt, die nach der Spitze zu ſchon ſo niedrig werden, daß man ſie eher als Ringe bezeichnen muß. Dadurch geht dieſe Form in den Typ der Ringpagode über, von der als letzte Beiſpiele unſeres Zeitraumes einige hier noch erwähnt werden. Bemerkenswert iſt es, daß die Pagode von P'uchoufu, die den altberühmten Bezirk

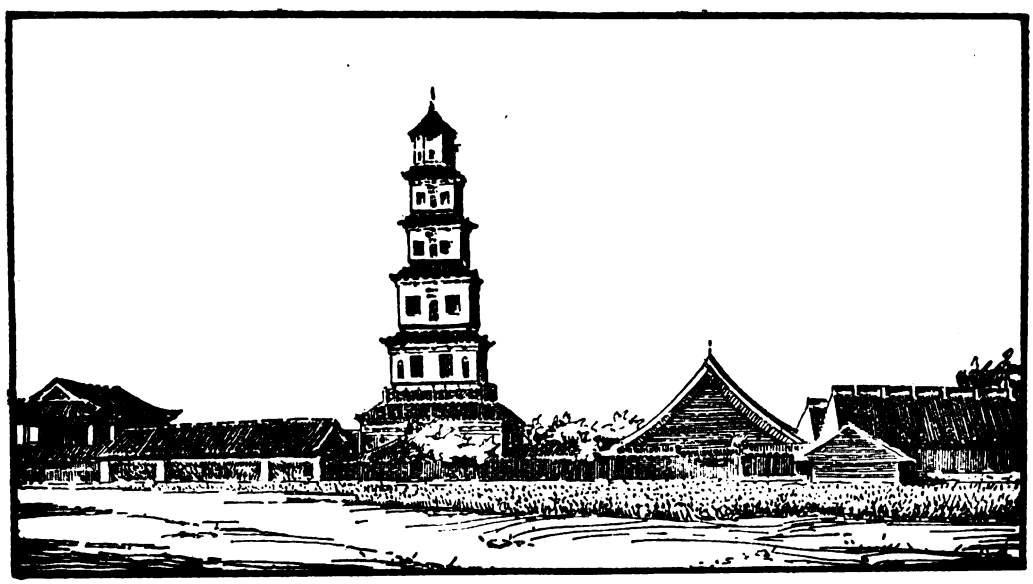


Fig. 7. Pagode von P'ingyangfu, Prov. Shanſi.

öſtlich des Hoangho an deſſen Knie religiös zu ſchützen hatte, auf eine ſehr frühe Zeit zurückgeht. Da man annehmen kann, daß die enge Geſimsteilung in fortlaufender Überlieferung von der erſten Anlage her ſelbſt bei ſpäteren Erneuerungen beibehalten wurde, ſo dürfen wir auch dieſes Motiv als den Vorläufer der ſpäteren Ringpagode bereits der Zeit früheſter Pagodenbauten in China zuſchreiben

Läßt die quadratiſche Form der Pagode auf ein hohes Alter ſchließen, ſo weiſt auch die Bezeichnung im T'u ſhu tſi ch'eng darauf hin. Dort wird die Pagode genannt Ho tung p'u fan ku t'a 河東蒲坂古塔 „Alte Pagode von P'ufan" (= P'uchoufu) in Hotung. Die Namen P'ufan für die Stadt und Hotung für die Landſchaft öſtlich des Hoangho ſtammen noch aus der frühen Zeit der Chou-Dynaſtie etwa 700—500 v. Chr., müſſen aber noch lebendig geweſen ſein bei der zweifellos ſehr frühen Erbauung der Pagode. Die Quelle berichtet: „Während der (illegitimen) ſpäteren Tſin-Dynaſtie 後秦 (die durch Yao Chang

i. J. 384 begründet wurde und nur bis 416 bestand) war Yao Lüeh 姚略 Gouverneur in Hotung für den König von Tsin 晉. Er bezweifelte die Angabe eines Buches der Alterthümer Ku lao ch'uan 故老傳, nach dem die alte Pagode vom König Asoka erbaut sein sollte. Oft gab es einen Lichtschein, und als man an der Stelle nachgrub, fand man Buddhaknochen in einem silbernen Kästchen in einer Steinurne. Sie leuchteten außergewöhnlich. Man sandte sie dem Yao Lüeh zu, der sie persönlich in Empfang nahm". Dieser Bericht läßt erkennen, daß die Pagode bereits um 400 sehr alt gewesen ist. Man geht nicht fehl, wenn man ihre erste Entstehung mindestens in die erste Zeit der bisher bekannten chinesischen Pagoden, also etwas in das dritte Jahrhundert setzt.

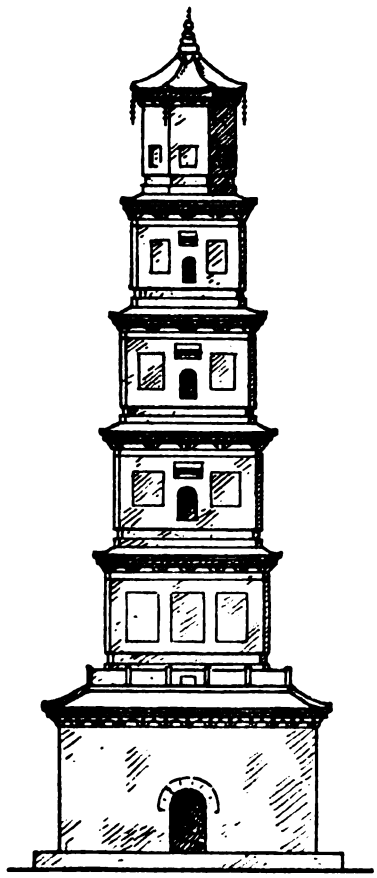


Fig. 8. Stufenpagode von P'ingyangfu, Prov. Shansi. Höhe etwa 40 m. Erbaut 627—650 (?) Maßstab 1 : 400.

Auch vom achteckigen Grundriß her führt die Stufenpagode in die Ringpagode über. Die älteste achteckige Stufenpagode die wir kennen, ist die Pagode von Yenchoufu (Fig. 11, Abb. 14) in der Provinz Shantung. Nach der Formgebung dürfte sie aus dem Beginne der T'angzeit stammen. Nach einer Notiz in der Chronik von Yenchoufu wurde das zugehörige, jetzt längst verschwundene Kloster im 2. Jahre der Periode Jen Shou, also im Jahre 602 erbaut, mithin gleichzeitig mit der Verteilung der Sariras durch Kaiser Wen Ti und mit der Errichtung der 31 Pagoden im Reiche. Ich möchte bis auf weiteres auch diese Pagode zu ihnen zählen, und annehmen, daß Kloster und Pagode ungefähr gleichzeitig errichtet wurden. Über achteckigem Grundriß von 6 m Seitenlänge und 15 m kleinstem Durchmesser, ganz aus Ziegeln, baut sich der Turm mit einfachen Ziegelgesimsen in sieben klaren Stufen auf bis zu einer Plattform in 43 m Höhe. Auf dieser folgt eine weitere schlanke Pyramide von 16 m Höhe und gibt dem Turm eine Gesamthöhe von 59 m. Die einzelnen Geschosse sind durch die üblichen Treppen, hier jedoch in sehr massiver Ausgestaltung, miteinander verbunden und mit gewölbten Umgängen versehen, die durch einige Türöffnungen ins Freie münden. Die Form der stark abgetreppten achteckigen Stufenpagode ist weiterhin noch aus späteren guten Beispielen bekannt. Zu ihnen gehören u. a. die großen Pagoden von Ich'angfu und von Shasi am mittleren Yangtse.

Bevor einige, früh vollendete Beispiele der Ringpagode, als der organischen Weiter-

Zu: Boerschmann, Pagoden

Abb. 7. Pagode von T'ungchou. Erbaut 627—650.

Abb. 8. Pagode von Shanhaikuan. Um 650 (?).

Abb. 9. Pagode in den Westbergen bei Peking. Frühe T'ang (?).

Abb. 10. Marmorpagode auf dem Si hia shan bei Nanking. Erbaut 617. Nach einem Modell.

T'ienningpagoden

Zu: Boerschmann, Pagoden

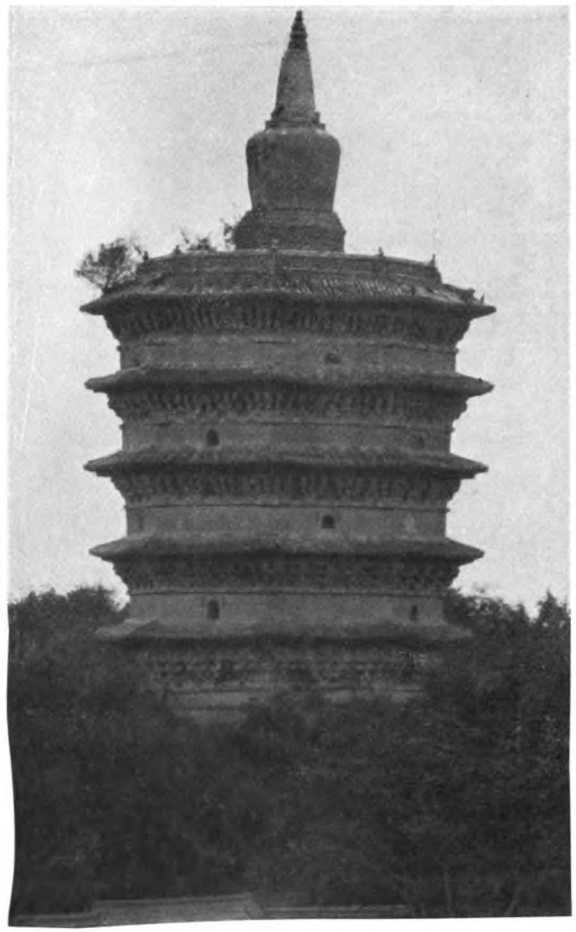


Abb. 11. Aufriß. Fernaufnahme.

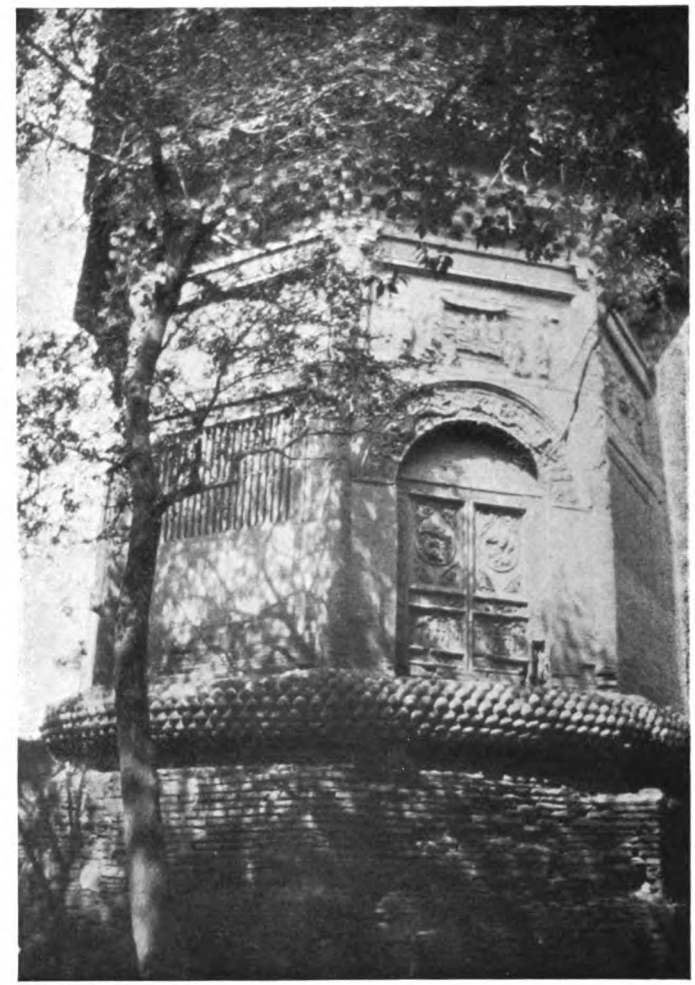


Abb. 12. Losanaterrasse und Sanktuarium

Pagode von T'ien ning sze, dem „Kloster des himmlischen Friedens", in Changtefu, Prov. Honan
Erste Erbauung 601—605 (?).

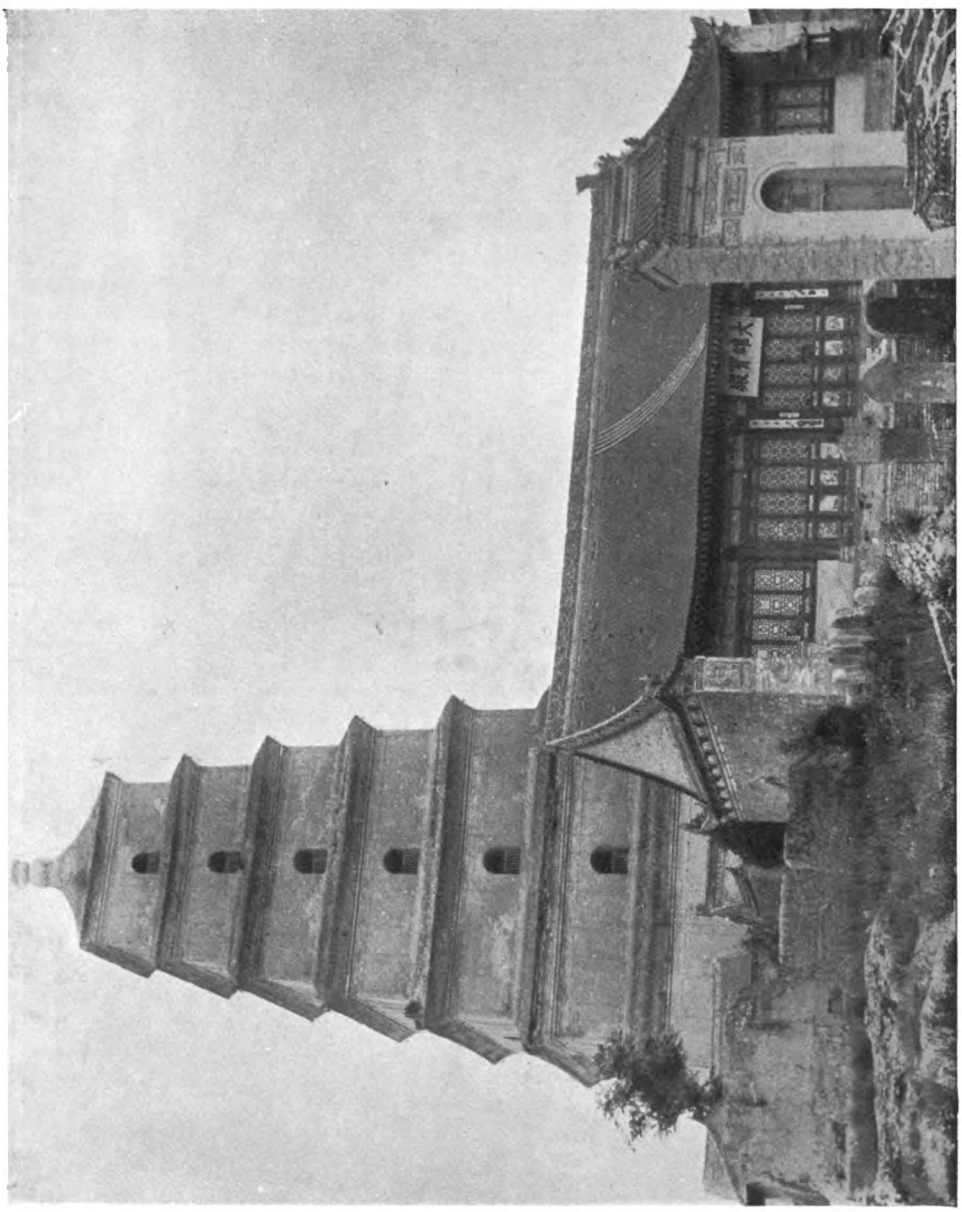


Abb. 13. Ta yen t'a „Große Wildgansepagode" bei Sianfu, Prov. Shensi. Erbaut (652) 701—705.

Zu: Boerschmann, Pagoden

Zu: Boerschmann, Pagoden

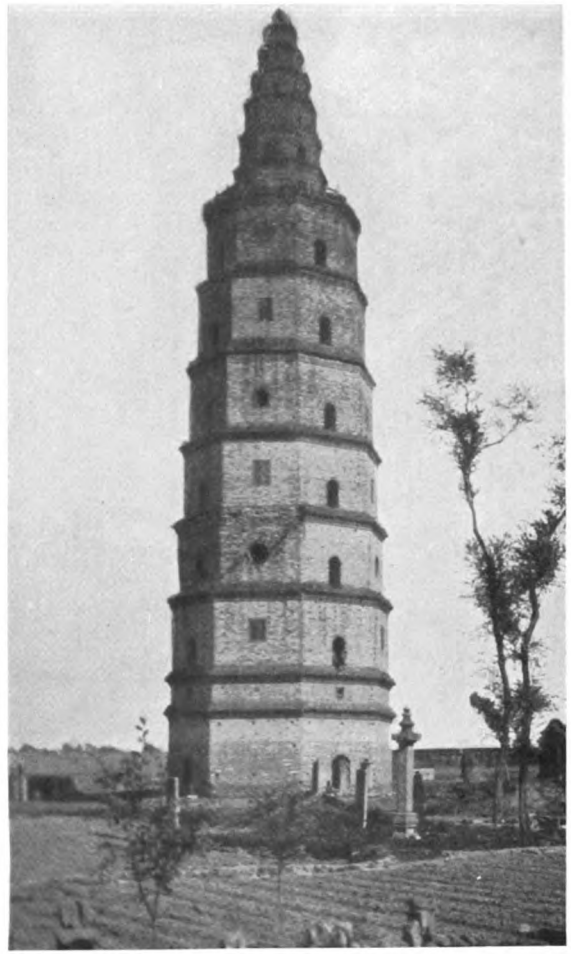


Abb. 14. Pagode von Yenchoufu, Prov. Shantung. Erbaut 602—605.

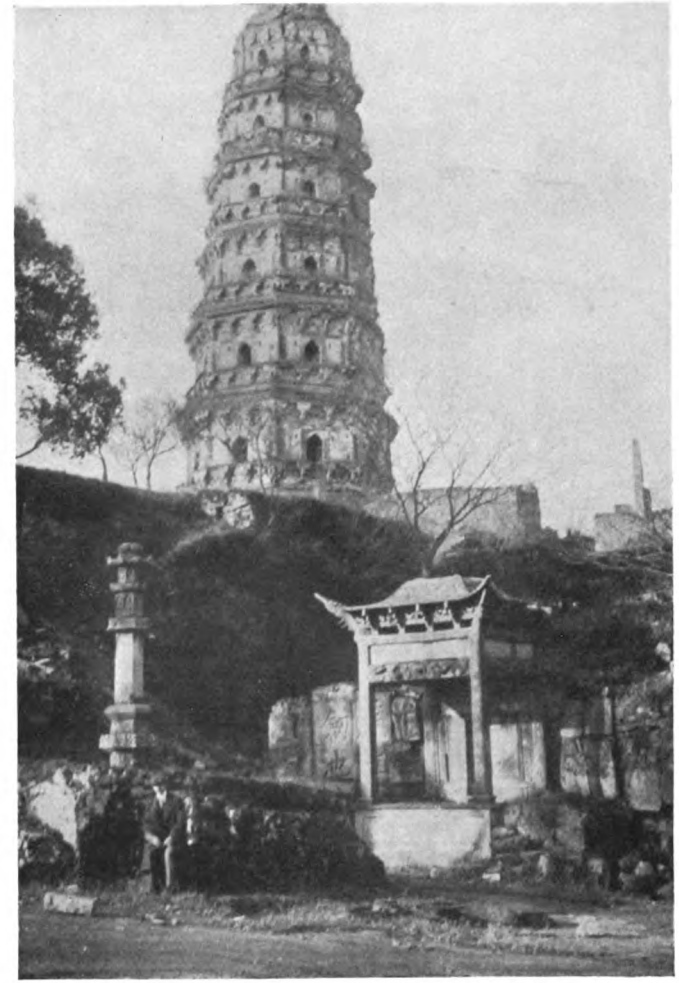


Abb. 15. Pagode auf dem Hu k'iu shan „Tigerhügel" bei Suchou, Prov. Kiangsu. Erste Erbauung 602—605.

HARVARD COLLEGE LIBRARY

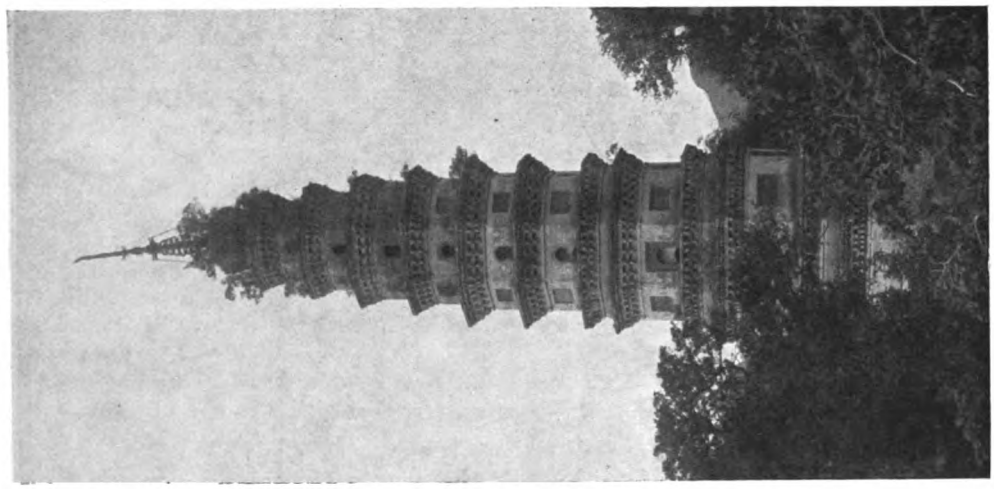


Abb. 17. Pagode von Ling yen ſſe, Prov. Shantung. Erbaut 742—756.

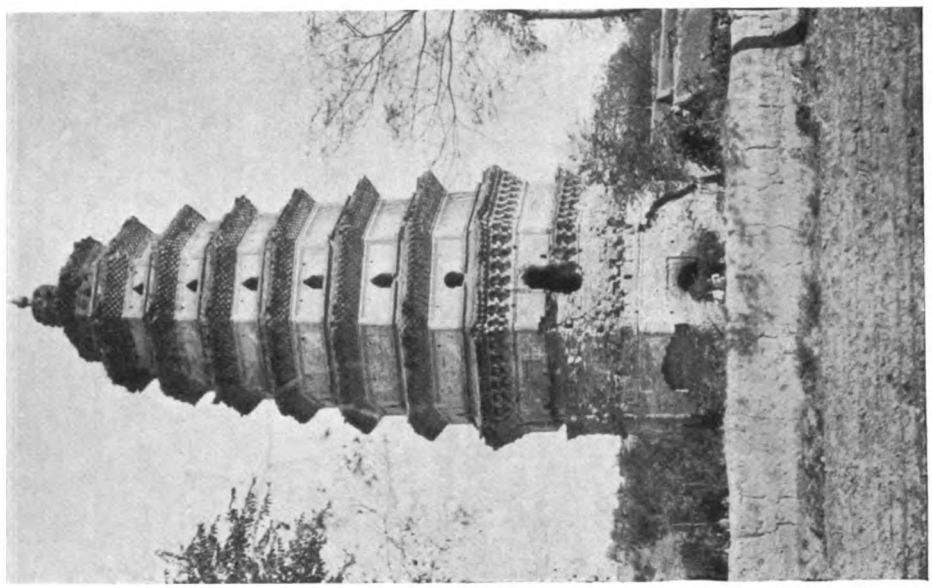


Abb. 16. Pagode von Tſoutjien, Prov. Shantung. Erbaut 650—700 (?).

Zu: Boerſchmann, Pagoden

UNIV. OF MICH.

entwicklung der Stufenpagode erörtert werden, mag noch ein hervorragender Bau genannt sein, der in der ersten Anlage unzweifelhaft zu der Gruppe der Jen Shou Pagoden von 602 gehört. Es ist die Große Pagode auf dem Tigerhügel, Hu k'iu shan 虎丘山 bei Suchou in der Provinz Kiangsu (Abb. 15). Leider wurde sie im T'aip'ing-Aufstand stark zerstört, indessen ist die reine Architektur noch gut zu erkennen. Sie gehört formal in die Reihe der regelmäßigen Stockwerkspagoden, die in Mittel- und Südchina am verbreitetsten sind. Wenn auch ein weitgehender Vorbehalt zu machen ist darüber, ob der jetzt noch bestehende

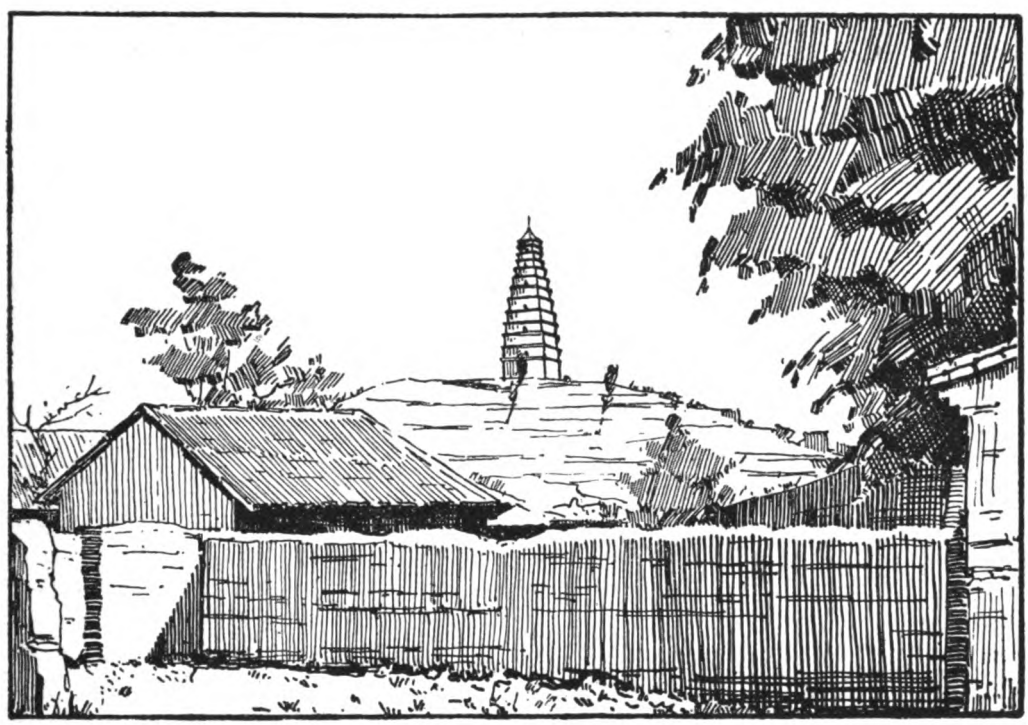


Fig. 9. Pagode bei P'uchoufu, Prov. Shansi.

Bau mit seiner reichen Architektur, den doppelten Gesimsen, von denen die oberen Konsolgesimse Umgänge tragen, ferner mit den Gliederungen der Flächen und mit den vollkommenen Türöffnungen noch in die Zeit der Gründung zurückreicht, so ist die Geschichte des Turmes interessant genug, um die Wiedergabe einiger Berichte auch an dieser Stelle zu rechtfertigen, zumal wir dabei Näheres über die Verteilung der Reliquien unter Kaiser Wen Ti erfahren. Die Erinnerungen des Tigerhügels führen zurück auf die Fürsten des alten Staates Wu schon bis 500 v. Chr. ferner auf Ts'in Shih Huang Ti, der den Berg besuchte, und auf die ersten Zeiten des Buddhismus. Damals wurde i. J. 327 dort ein Kloster angelegt. Die Pagode wurde, wie ausdrücklich festgestellt wird, erbaut in der Periode Jen Shou 601—605

zur Aufnahme des Anteils der damals verteilten Reliquien. Während der Erbauung und Einweihung der Pagode ereigneten sich vielfache Wunder. Bei der Ausschachtung für die Fundamente fand man unter anderen Kostbarkeiten eine versilberte Buddhafigur in einem Behälter aus gebranntem Ton, und man mauerte diese Figur, zusammen mit anderen Beigaben, in die Fundamente ein. Als die vom Kaiser übersandten Reliquien sich der Stelle der späteren Pagode näherten, rauschten die umfließenden Wasser zwei Tage lang voll Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Saziras und des Mönches, der sie im kaiserlichen Auftrage überbrachte. Bei der Einweihung entsprang eine neue Quelle im Berg. Buddha erschien als befruchtender Regen und als Donner. Die Sonne verfinsterte sich und strahlte dann wieder in doppeltem Glanz. Die Kloseranlage erlebte damals ihre erste Blütezeit. Auch eine andere Pagode, die, jener eng benachbart, auf dem Shang fang shan 上方山 bei Suchou steht, ist datiert fast aus der gleichen Zeit, nämlich aus dem Jahre 608, und dürfte vielleicht auch in die Reihe der Jen Shou Pagoden gehören. Doch da sie später zweifellos bedeutend Formänderungen erlitten hat, besitzt sie in ihrer heutigen Gestalt kaum noch eine Beziehung zu der Zeit ihrer Gründung.

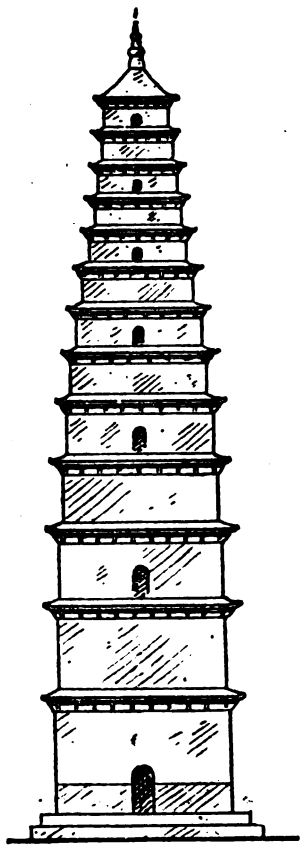


Fig. 10. Quadratische Stufen- und Ringpagode bei P'uchoufu, Prov. Shansi. Begründung 3. Jahrhundert. Erbauung 650 (?). Maßstab 1 : 400.

Nächst der Stufenpagode und der T'ienningpagode ist die Ringpagode die dritte Form, die in unserem Zeitabschnitt vollkommen ausgebildet war. Ihr Kennzeichen ist ein geschlossener einheitlicher Kern, der durch leichte Abtreppung der Geschosse zwar immer noch in jener Kurve verläuft, die wir an den meisten Pagodentürmen Chinas sehen, der aber doch nur noch selten etwas vom Stufencharakter aufweist. In der Spätzeit geht der Typ durch mancherlei Kombination zuweilen in die Form der T'ienningpagode über. Ein wuchtiges und sicher frühes Beispiel ist die Pagode von Tsouhien in der Provinz Shantung (Abb. 16). Ich habe den Ort nicht besucht und vermag nur das Bild zu bringen. Leider versagt die genaue Datierung. Die Quelle, die Chronik von Yenchoufu, zu dessen Bezirk jene Kreisstadt gehört, berichtet nur: „Innerhalb des Nordtores von Tsouhien gibt es im „Kloster des Wiederaufblühens" Ch'ung hing sze 重興寺 einen alten Buddhaturm Ku t'a 古塔. Er wurde in der Mingdynastie Periode Cheng T'ung 1436—1450 im 6. Jahre erneuert". Also i. J. 1441. Wenn nun in der Chronik von „alten Buddhatürmen", ku t'a, die Rede ist, pflegt meistens eine sehr frühe Zeit, mindestens die T'ang-Dynastie, gemeint zu sein. Mit Rücksicht auf die äußerst gedrungene Gestalt und auf die kraftvolle Profilierung mit Konsolenreihen möchte ich des-

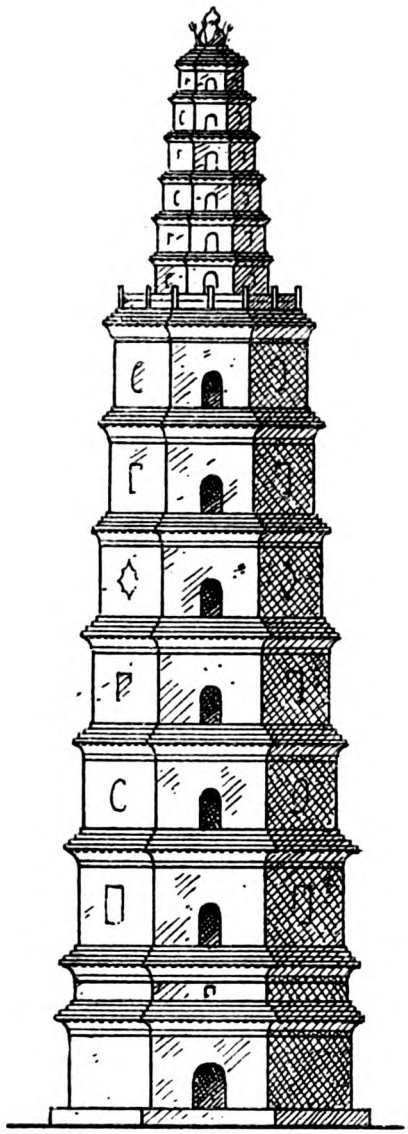


Fig. 11.

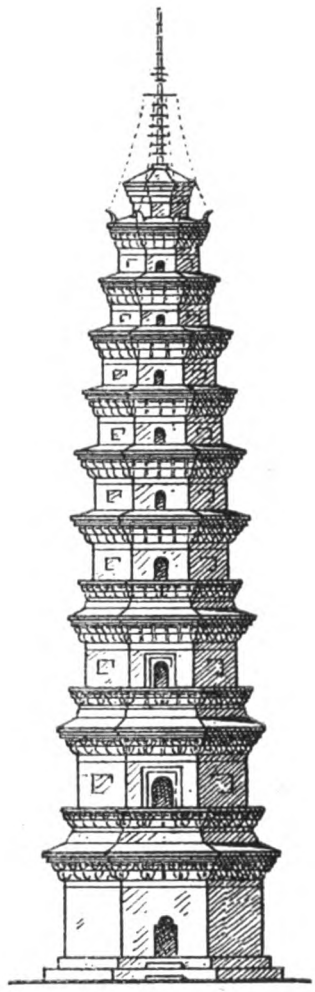


Fig. 12.

Fig. 11. Stufenpagode von Yenchoufu, Prov. Shantung. Höhe 59 m. Maßſtab 1 : 400.
Fig. 12. Ringpagode von Ling yen ſze, Prov. Shantung. Höhe 52 m. Maßſtab 1 : 400.

halb den Turm von Tſouhien in die Zeit von 650—700 datieren, jedenfalls früher, als die Pagode von Ling yen ſze, die genau datiert iſt, in das achte Jahrhundert gehört, und der unſere letzte Betrachtung gelten ſoll.

Die Pagode von Ling yen sze 靈巖寺, dem „Kloster der beseelten Berggipfel" oder der „Geisterberge", in Shantung, südlich der Provinzialhauptstadt Tsinanfu, erhebt sich inmitten eines Tales, das von einem hohen Felsenzirkus umgeben wird, und ist das reinste und schönste Beispiel einer Ringpagode (Fig. 12, Abb. 17). Wir befinden uns in der glücklichen Lage, über Kloster und Pagode ausnahmsweise genau unterrichtet zu werden und zwar durch die Chronik der zugehörigen Kreisstadt Ch'ang ts'ing hien, in der unserem Kloster ein besonderer stattlicher Band mit Zeichnungen und sehr gründlichen Untersuchungen gewidmet ist. Der berühmte Mönch Lang kung 朗公 hatte i. J. 351 das nahegelegene Kloster Lang kung sze oder Shen t'ung sze gegründet, dessen sehr alte Werksteinpagode aus dem gleichen Jahrhundert hier bereits kurz erwähnt wurde. In den Nachrichten über Shen t'ung sze wird übrigens eine andere Pagode genannt, die Kaiser Wen Ti der Sui Dynastie, anläßlich seiner Verteilung der Sariras, für den Teil der Reliquien, die er nach dem Kloster senden ließ, in den Jahren 601—605 zu errichten befahl. Jener Mönch Lang kung nun, der vielleicht auch den Tigerhügel bei Suchou besucht hat, predigte auch im Tal von Ling yen sze und zwar so eindringlich, daß die Felsen nickten. Daher der Name des Klosters, Dieses wurde sicherlich auf dem Grunde schon vorhandener älterer Gebäude angelegt durch einen Mönch Fa Ting 法定 i. J. 520 unter der nördlichen Wei-Dynastie und zwar gleich so prächtig, daß man es zusammen mit drei anderen, damals berühmten Klöstern unter die „Vier Unvergleichlichen der Welt" rechnete. Fernerhin ist das Kloster noch verbunden mit Erinnerungen an den buddhistischen Pilger und Gelehrten Hüan Tsang selbst. Alles dieses und die überaus schöne Lage mögen dazu geführt haben, den Ort durch eine Pagode zu heiligen. Diese gehört nicht sowohl durch ihre großen Maße, denn sie ist nur etwa 52 Meter hoch, als vielmehr durch ihre vollendete Form zu den ausgezeichneten Pagoden von China. Es wurden später noch viele Ringpagoden erbaut, doch kaum eine erreichte die hohe Eleganz des Turmes von Ling yen sze.

Das Kloster erlebte seine große Blüte in der T'ang-Dynastie unter Hüan Tsung 713—756. Damals errichtete der Abt Hui Ch'ung 慧崇, der das Kloster durch umfangreiche Neubauten erweiterte und verschönte, in der Periode T'ien Pao 742—756 auch die „Pagode des Pratyeka Buddha" P'i chih t'a 辟支塔. Also stammt die Pagode aus der besten Zeit der T'ang. Zwar ist sie öfter erneuert, unter den Sung in den Jahren 1056 bis 1064, auch unter den Yüan und Ming, doch dürften die Hauptformen im wesentlichen alt und die Einzelheiten völlig nach dem alten Muster wieder hergestellt sein, so daß wir mit Bauformen der T'angzeit rechnen müssen.

Der Turm ist gänzlich aus Ziegeln erbaut, hat 9 Geschosse und über einer massiven Bekrönung eine lange eiserne Stange mit Ringen. Er ist besteigbar durch Treppenläufe, die von Umgängen aus quer durch einen massiven Kern wechselseitig hindurch führen. Die Geschosse sind reich gegliedert durch je 4 Türen und je 4 Fensterblenden. Das Erdgeschoß hat nur 4 Türen. Die unteren Geschosse sind durch 3 Doppelgesimse, die oberen durch einfache Gesimsevon einander getrennt. Der elegante Umriß wird erreicht durch ein rhythmisches und fein empfundenes Zurücksetzen der einzelnen Geschosse, durch die überlegte Abnahme der

Geschoßhöhen und durch die gut abgewogenen Massen und Austragungen der Gesimse, die durch Konsolen weitgehend aufgelöst sind und mit den Vertikalen gut zusammenklingen.

Nachdem die drei Pagodentypen, die hier durch eine Reihe von Beispielen belegt wurden, in der Sui- und frühen T'angzeit gefunden waren, nämlich die T'ienningpagode, die Stufenpagode und die Ringpagode, weist mein geschichtliches Verzeichnis der Neubauten und größeren Umbauten von Pagoden eine Lücke auf, die von 750—850 reicht. Sicherlich werden auch damals Pagoden errichtet sein. Doch kann man das nur vermuten, da das vorliegende Material natürlich kein erschöpfendes Urteil gestattet. Indessen war zweifellos zu jener Zeit ein gewisser Rückschlag in der Errichtung von Pagoden eingetreten. Das hing wohl mit der erfolgreichen Gegenströmung zusammen, die in der zweiten Hälfte der T'angzeit gegen den Buddhismus einsetzte und besonders unter Kaiser Hien Tsung 806—821, mehr noch unter Wu Tsung 841—847 zu strengen Verboten führte, Mönch zu werden und Pagoden zu errichten. Wenn auch solche Verbote in China niemals strenge durchgeführt worden sind und wenn vor allem der unwiderstehliche Strom des Buddhismus selbst gar nicht mehr einzudämmen war, so mag doch insbesondere die buddhistische Bautätigkeit damals wohl erheblich eingeschränkt worden sein. Erst aus den letzten 50 Jahren der T'ang-Dynastie werden wieder einige Pagodenbauten genannt, auch aus der späteren Zeit der 5 Dynastien 907—960, aber erst unter den Sung erstanden wieder zahlreiche und große Pagoden, wahre Reichspaladien. Das hing natürlich mit der politischen, vor allem mit der erneuten kulturellen Hochblüte während der Sung-Dynastie zusammen. Die Yüan Dynastie scheint einen Rückschlag im Pagodenbau gebracht zu haben, trotz der stärkeren buddhistischen Einstellung. Aber zu großen Monumenten ist auch politische Ruhe im Inneren nötig. Entgegen allen glänzenden Schilderungen über jene Periode dürfte diese Ruhe unter den Yüan doch gefehlt haben. Erst die Geschichte der Mingdynastie verzeichnet wieder eine große Zahl von Pagodenbauten, die das Gepräge der neuen barocken Zeit, besonders auch den neuen Einschlag des Lamaismus zeigen, vor allem in der Form der Flaschenpagoden, der gruppierten Bauten und der Glasuren, die an Gebäuden erst mit den Sung begannen. Auf die Pagoden, die ursprünglich rein buddhistische Heiligtümer gewesen waren, gewannen der altchinesische Gedankenkreis, der Fengshui-Glaube und das Literatentum, besonders unter den Ming großen Einfluß. An der Größe der damaligen Monumente, an zahllosen Neu- und Erneuerungsbauten erkennt man aber in gleicher Weise die Stärke des Reiches und die Stärke des Buddhismus.

Die tibetische und lamaistische Politik unter den Ts'ingkaisern begünstigte auch den Pagodenbau, jedoch verwässerte der Gedanke und vermochte schon im 18. Jahrhundert keine hervorragenden neuen Bauten auf diesem Gebiet zu schaffen. Die Entwicklung endete 1782 mit der letzten Pagode, mit dem Marmorbau vom „Gelben Kloster", Huang sze, bei Peking. Um so reizvoller ist es, die lebendige Jugend des Buddhismus in seinen großen Baudenkmälern zu begleiten. Es deckten sich Blüte des Reiches, Erstarkung des Buddhismus und Erfindung und Ausführung großer Pagodenbauten in jener Sui- und frühen T'angzeit, die noch viele Aufgaben stellt für die Forschung auf dem Gebete des Pagodenbaues. Und Pagodenbauten waren immer getreue Spiegel ihrer Zeit.

Miszellen.

Eine Kuanyin-Statuette aus Berliner Privatbesitz.

Mit 2 Tafeln.

Der lebhafteste Wunsch aller heutigen Sammler und Sammlungen chinesischer Plastik ist der Besitz eines Steinkopfes aus dem sechsten oder siebenten Jahrhundert. Die Skulpturen können gar nicht streng genug sein. Jede zartere Modellierung, jede lieblichere Kurve wird als Verfall empfunden. Man kennt diese Wege des Geschmackes aus der europäischen Kunstgeschichte. Aber wie man in Europa für das lange vernachlässigte Barock und Rokoko wieder Verständnis zu gewinnen beginnt, so dürfte auch der Augenblick gekommen sein, in dem die chinesische Bildnerei der letzten Jahrhunderte — und nun nicht mehr allein die keramische — sich zu Worte meldet. Für China wäre diese Wendung besonders folgenreich. Es handelt sich um rund ein halbes Jahrtausend, das man nun zum ersten Male schärfer ins Auge zu fassen hätte — das ist etwa der doppelte Zeitraum wie in Europa. Diese Zahlenverhältnisse mögen dem Unterschied des Entwicklungstempos hier und dort entsprechen. Es besteht die Hoffnung, daß es gelegentlich gelingen wird, im Gegensatz zu der alten Zeit, auch Meisterwerke aus Bronze, Holz und Lack in den Tempeln und Klöstern selbst ausfindig zu machen. Architekturplastik aller Art aus den letzten Jahrhunderten ist jedenfalls in Fülle vorhanden. Schließlich wird die Umstellung durch die nun rückwärts schreitenden Untersuchungen der Erforschung der Plastik in den noch ganz dunklen Zeitaltern der späten T'ang, der Sung und Yüan (9.—14. Jahrhundert) manche Aufhellung bringen. Bei der Auswahl der Werke wird man allerdings besonders streng vorzugehen haben. Der vorhandene Bestand dürfte recht erheblich sein, und eine Sichtung ist noch nie ernstlich versucht worden. Fabrikbetrieb in Bronze-, Holz-, Eisen- und keramischen Techniken gab es sichtlich an vielen Orten Chinas. Erst ganz allmählich wird sich der Kern des bildhauerischen Kunstschaffens der Ming- und Manchu-Zeit (14.—19. Jahrh.) und seine Entwicklung herausschälen lassen. Übersetzungen aus den verschiedenen Quellen und deren Interpretierung müssen den Untersuchungen der Denkmäler parallel gehen. Man wird mit Überraschungen rechnen können. Es gibt Anzeichen genug, daß mindestens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auf allen Gebieten chinesischer Kunst noch manches Meisterwerk gelang, nicht gerade vergleichbar den höchsten Schöpfungen einer großen Vergangenheit, aber in seiner Art reizvoll und bemerkenswert genug, und sogar manche öde Steinmetzarbeit der Wei-, Liang- und T'ang-Zeit übertreffend. In der Bronze-Statuette einer Kuanyin auf Felsen aus dem Besitz des Dr. Herbert v. Klemperer-Berlin (T. 23) sei ein solches Werk kurz betrachtet.

Bei der Bildung der mythischen Gestalt des Bodhisattva Kuanyin, die neben der des

O-mi-t'o (Amitābha) zu den am häufigsten und inbrünstigsten verehrten Gottheiten der gläubigen ostasiatischen Welt gehört, dürften mannigfache Elemente zusammengewirkt haben. Brahmā, Avalokiteśvara, Tārā, Hārītī, die Legende von der Prinzessin Miao-shan, die Ursprungslegenden des heiligen Berges P'u-t'o-shan, Tantrismus, Śakti-Glaube und die Symbole der Ch'an-Sekten, ja vielleicht sogar Anlehnungen an die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, das alles scheint mehr oder weniger von Bedeutung gewesen zu sein. Hier sei nur die eine der beiden großen ikonographisch enger zusammengehörigen Gruppen der Kuanyin-Darstellungen etwas näher betrachtet: Kuanyin auf dem Felsen. Ihr gemeinsames Kennzeichen ist die rein menschliche lieblich-irdische Auffassung im Gegensatz zu der abstrakten Erhabenheit der anderen (die oft durch Vielköpfigkeit und Vielarmigkeit noch erhöht wird), und das Hocken nach indischer Weise auf einem Felsen, der aus bewegten Wasserwogen emporragt. Daneben fehlt fast nie eine Vase und ein Weidenzweig. Weitere Kennzeichen und Attribute, die gelegentlich einzeln oder in wechselnden Verbindungen vorkommen, sind das weiße reichfaltige Gewand, eine Schriftrolle, ein Vogel, ein Kind auf dem Schoß der Gottheit, zwei jugendliche Begleiter, Knabe und Mädchen, ein Drache (oder der Drachenkönig) und als Hintergrund eine Felsschlucht oder Grotte mit einem Wasserfall. Erst dann könnte das Motiv in seiner ganzen Tragweite als verstanden gelten, wenn es gelänge, jede der verschiedenen Haltungen, jede Beigabe und Einzelheit nach Herkunft und Symbolik auszudeuten. Möglich, sogar wahrscheinlich, daß es dazu irgendeine literarische Quelle gibt. Was bisher bekannt ist, nämlich das große Avalokiteśvara-Kapitel in dem Saddharma-Puṇḍarīka-Sūtra und die Miao-shan-Legende [1]) reicht jedenfalls nicht aus. Es scheint, daß hier noch unbekannte Schriften, vielleicht aus den Kreisen der Ch'an-Sekten helfen könnten. Denn das Motiv in seiner besonderen Gestaltung ist sichtlich dort ausgebildet worden, und seine Beliebtheit hängt offenbar mit den Legenden zusammen, die sich um die Ch'an-Klöster des P'u-t'o-shan spannen. Darauf weist schon die Einbeziehung landschaftlicher Elemente. Unter dem befruchtenden Einfluß der Ch'an-Sekten entstand ja das reine Landschaftsbild in China. Und die Verbindung von Natur und Gottheit zu einer sich durchdringenden Einheit verdankt die chinesische Kunst ihrem Geiste. So wurde Kuanyin auf dem Felsen auch einer der beliebtesten Vorwürfe der ostasiatischen Tuschmalerei [2]). Im einzelnen werden die Attribute heute, ohne daß die Untersuchungen abgeschlossen wären, etwa folgendermaßen erklärt: Der Felssitz ist der heilige Berg Potala, der mit dem heiligen Tempelberg P'u-t'o-shan identifiziert wurde, die Felsgrotte und der Wasserfall scheinen an Örtlichkeiten des P'u-t'o-shan erinnern zu sollen, ein weißes Gewand trug die Prinzessin Miao-shan, als sie sich auf den P'u-t'o-shan zurückzog, die Rolle ist das Saddharma-Puṇḍarīka-Sūtra, die dem Bodhisattva Avalokiteśvara geweihte Schrift, die beiden Begleiter gelten als Hoan Chên-tsai und Lung-nu, die Vase erscheint schon bei den ältesten chinesischen Darstellungen als Attribut der Kuanyin. Mit dem Weidenzweig verteilt die Gottheit aus der Vase das Wasser

[1]) de Groot, Religion populaire des Chinois I, Paris S. 86 ff. — [2]) Vergl. des Verfassers „Vergleichende Studien zur Malerei Japans und Chinas". Jahrb. der asiatischen Kunst I, S. 202 ff.

des Lebens. Daß das Kind einen Zusammenhang mit dem Christuskind hätte, wird heute meist geleugnet. Nach Foucher [1]) hat es vielmehr mit den Kindern der Gottheit Hārītī zu tun, und Carl Clemen stellt fest, daß für die Nestorianer, die ältesten Christen in China, aus deren Kreisen die Beeinflussung gekommen sein müßte, die Marien-Verehrung nicht in Frage kam [2]). Die Ähnlichkeit ist in jedem Falle überraschend. Ich halte spätere Angleichungen an das christliche Motiv nicht für ausgeschlossen. Heute wird die Kuanyin mit dem Kinde in China besonders von kinderlosen Frauen angerufen.

Die Abbildungen (Tafel 24) mögen einige kurze Hinweise auf die künstlerische Entwicklung des Motives geben [3]). Das Kuanyin-Bild aus der Stein-Kollektion dürfte die älteste erhaltene derartige Darstellung sein (9.—10. Jahrh.). Im wesentlichen T'angstil. Der Baldachin, die Himmelserscheinung und der adorierende Stifter erinnern an die hieratische Auffassung, ebenso der reiche Schmuck und das Ornament. Freude am Detail und an kräftiger Farbengebung. Das Landschaftliche meldet sich aber energisch zum Worte und bringt einen ganz neuen Ton in das Bild, ohne bereits beherrschend zu sein; es bleibt noch Beiwerk, gleichsam Attribut. Die berühmte Kuanyin des Daitokuji in Kyōto scheint in gewisser Weise an das Werk aus Tun-huang anzuknüpfen oder vielmehr an sein unbekanntes Vorbild, das sicherlich in irgendeinem geistigen Zentrum des eigentlichen China lange vorher entstanden war. Auch die Kuanyin des Daitokuji ist kein eigentliches Original. Die Arbeit dürfte aus dem 14. Jahrhundert, vielleicht aus der Umgebung des sonst unbekannten Meisters Chang Sṳ̈-kung [4]) stammen, dem derartige dem T'angstil sich annähernde archaisierende buddhistische Bilder gerne zugeschrieben werden. Der Tradition nach soll es von Wu Tao-tzŭ (8. Jahrh.) gemalt sein, und er möge in der Tat als sein Ahnherr in Betracht kommen. Auch hier das Landschaftliche noch Hintergrund, aber doch schon inniger mit der Hauptfigur verbunden. Die Holzfigur der Sammlung Eumorfopoŭlos entspricht nicht mehr ganz der in diesen beiden Bildern zutage tretenden Auffassung. Noch rein indische Tracht, in der Krone der Buddha Amitābha. Mit der älteren Malerei und Plastik verglichen zeigen sich aber Züge malerischer Auflockerung. Es gibt keine geschlossene Silhouette. Weiche Kurven begegnen sich allerorten. Aus dem Gesicht ist alles Konstruktiv-Abstrakte geschwunden; irdisch-liebliche Züge beleben es. Ausgesprochene Weiblichkeit hat sich noch nicht durchgesetzt. Man wird das Werk der ersten Hälfte der Sungzeit zuschreiben wollen. Die Berliner Bronze, für deren Datierung man ebenfalls allein auf formale Merkmale angewiesen ist, steht stilistisch etwa zwischen dem Londoner Werk und den typischen Porzellanen der Kang-hsi-Zeit, von denen hier ein Beispiel gebracht sei, das nicht seiner künstlerischen Qualität, sondern nur der vollständigen Erhaltung mit Vogel und Vase seine Wahl verdankt.

Die Bronze besteht aus zwei in verlorener Form gegossenen Stücken, aus der Figur und dem Felssitz. Sie hat eine schwärzlich-grünliche rauhe Patina und war ehedem mit Blattgold überzogen, wie die Spuren allerorten verraten. Man könnte im ersten Augen-

[1]) The Beginnings of Buddhist Art, London 1917, S. 271 ff. — [2]) OZ. IX, S. 197. — [3]) Vergl. auch Melanie Stiassny, Einiges zur „Buddhistischen Madonna", Jahrb. d. Asiatischen Kunst. I, S. 112. — [4]) Waley, Index, S. 4.

Zu: Cohn, Eine Kuanyin-Statuette

Kuanyin

Bronze, 47 cm. H. China. Besitzer Dr. H. v. Klemperer, Berlin.

UNIV. OF MICH.

Zu: Cohn, Eine Kuanyin-Statuette

a

b

d

Chinesische Kuanyin-Darstellungen

a. Gemälde auf Seide, Wu Tao-tzu zugeschrieben. 2,25 m. H. Daitokuji, Kyōto. b. Gemälde auf Papier aus Tun-huang, Sammlg. Stein, Britisches Museum, London. c. Holzplastik. Sammlung Eumorfopulos, London. d. Weißes Porzellan, 21,5 cm. H., Besitzer: Dr. H. v. Klemperer, Berlin.

UNIV. OF MICH.

blick denken, der Felssitz sei später anzusetzen als die Figur. Aber die glatten Stellen, sowie der Vogel und die Vase, zeigen genau dieselbe Oberfläche wie die Gestalt der Gottheit. Überdies ist der Rhythmus, der das ganze Werk durchdringt, von einer so geschlossenen Einheit, daß eine nicht unmittelbare Zusammengehörigkeit ausgeschlossen erscheint. Erinnerte die Londoner Holzfigur trotz aller neuen Züge noch vielfach an bildliche Darstellungen im Geiste der T'ang-Periode, so die Berliner Bronze an Tuschbilder der Sung-Zeit [1]). Wir finden denselben starken Kontrast zwischen der weich modellierten einheitlichen Masse der Figur und dem zackigen zerrissenen Gestein, dasselbe nun schwerfaltige, undurchsichtige Gewand und die dem Hocken angenäherte Art des Sitzens. Die Prägung der Gestalt in dieser, man möchte sagen, sinisierten Auffassung ist vielleicht erst eine Schöpfung der Sung-Zeit. Die Tradition schreibt sie in der Tat der Traumvision eines Sungkaisers zu. Von hier gingen sichtlich auch die Porzellane aus. Aber die Porzellanstatuen verhalten sich zu unserer Bronze wie reizvolle kunstgewerbliche Arbeiten zu einem Kunstwerk. Wo ist unter ihnen noch einmal ein so hoheitsvoller Ausdruck, wo solche die ganze Gestalt und Gewandung melodisch durchflutende Bewegung gelungen! Dagegen erscheint die Bronze bei aller Nähe zu gewissen Tuschbildern doch zu elegant und zierlich, um etwa bis in die Sung-Zeit zurückdatiert werden zu können; die großzügigsten Porzellane aber, die man gerne als Werke der Ming-Periode ansieht, kommen ihr nahe. Vielleicht geht man nicht fehl, wenn man sie als der mittleren Ming-Zeit (15./16. Jahrh.) angehörig betrachtet, wobei man sich der Einstweiligkeit der Datierung angesichts der lückenhaften Kenntnisse und der täglichen Neuentdeckungen voll bewußt sein muß. William Cohn.

Serta Pelliotiana.

Auch die T'oung Pao haben neuerdings entdeckt, daß Ostasien außer „histoire, langues, géographie und ethnographie" sozusagen eine Kunst hat. Noch mehr haben sie dadurch gewonnen, daß sie von Paul Pelliot fast allein geschrieben werden. Mit den kümmerlichen Kriegsbänden ist es gründlich vorbei. Pelliot macht es seinen Lesern allerdings nicht leicht: seine märchenhafte Belesenheit schüttet über die sinologisch meist ganz unschuldigen Freunde chinesischer Kunst eine solche Fülle von Belehrung aus, daß unsere Bettelsäcke im Nu gefüllt sind und wir uns verlegen nach neuen Gefäßen für diese Reichtümer umsehen. Die Durcharbeitung eines Pelliotschen Aufsatzes fordert Tage, ja Wochen und führt eine förmliche Götterdämmerung über unsre Handbibliothek herauf, aus der sie allerdings gereinigt und geläutert hervorgeht. Aber nur wenige werden die Zeit und die Kraft aufbringen, Pelliots oft sehr verschlungenen Pfaden zu folgen, wenn sie auch zu weiten Ausblicken und zu manchem früchteschweren Baume führen. Die meisten werden für einen Auszug dankbar sein. Ich habe mich um so eher entschlossen diese Arbeit zu übernehmen und hoffentlich fortzuführen

[1]) Vergl. Abb. 7 in des Verfassers oben genannter Arbeit.

(wenn Pelliot nämlich für die Möglichkeit sorgt), als Pelliot selbst in seinen eigenen ausführlichen Referaten auch über Aufsätze in Zeitschriften das Muster geliefert hat. Seine Bemerkungen haben freilich manchem armseligen Schlangenleibe einen Drachenschwanz gegeben, während ich mich wohlweislich auf einfache Berichte beschränken werde. Nur die französische Transliteration ist in die üblichste Form umgesetzt worden.

T'oung Pao XXII, Nr. 4, Oktober 1923.

Notes sur quelques artistes des six dynasties et des T'ang.

S. 215. Exit das Bild der Haremsschönen Giles 4[1]). Exeunt die Marionetten Giles, biogr. dict. 240.

218. Exit der Maler Mao Yen-shou mit seinen 5 Genossen und das Bild der schönen Chao Chün (Giles 6, Hirth 49), aus der Geschichte. Exit das Bildnis des Hunnenfürsten Bushell, II, 120.

221. Exeunt die Maler Chao Ch'i 趙岐 und Liu Pao 劉褒 (Giles 8, Hirth 49).

224. Ts'ao Pu-hsing 曹不興 (1. H. 3. Jahrh.). Eine im Hua-chi (Hirth 111) erwähnte Kopie eines Bildes von trunkenen Fu-lin-Leuten kann nicht auf Ts'ao zurückgehen, da die Bezeichnung Fu-lin erst Mitte 6. Jahrhunderts aufkommt[2]).

226. Waley, index 87 spricht von einem Bilde des Ts'ao „The War Tallies" 兵符圖, das in Original oder Kopie noch im 14. Jahrh. existierte. Es war wohl noch 1616 erhalten (Ch'ing-ho Shu-hua-fang des Chang Ch'ou, Waley, index VII), kann aber auf Ts'ao nicht einmal zurückgehen, da schon Hsieh Ho (E. 5. Jahrh.) in seinem Ku-hua-p'in-lu (Hirth 57) nur ein einziges Bild des Meisters (Drachen) kennt, und es erst 1120 zum ersten Male im Hsüan-ho Hua-p'u unter verdächtigen Umständen erscheint. Schon T'ang Hou (Hirth 112) erklärt es 1330 in seinem Hua-chien für eine Arbeit von Ende T'ang oder Anfang Sung. Es trug eine Aufschrift des Kaisers Wu der Liang (502—549), wird aber in dem 547—549 verfaßten Verzeichnis der Sammlungen des Kaisers nicht erwähnt.

236. Exit der Maler „Kabōdha" (Chia-fo-t'o, Hirth 65, Giles 1. A. 35, 2. A. 38, Bushell 130), ein Inder, der nach Hirth von mindestens 530 bis 635 gelebt haben müßte. Er wird im Li-tai-ming-hua-chi des Chang Yen-yüan (847, Hirth 105) mit zwei anderen ausländischen Priestern und Malern zusammen erwähnt. Chang benutzt als Quelle das Hsü-hua-p'in des Yao Tsui (kurz vor 552, Hirth 103), der die drei Meister in den heutigen Drucken als 釋迦佛陀. 吉底俱. 摩呾菩提 aufzählt. Pelliot teilt anders ein, wiederholt das 3. und 4. Zeichen, für die nur Wiederholungszeichen standen, und erschließt die Namen Shākyabuddha (was übrigens Hirth schon vermutet hatte, O. K.), Buddhakirti und Kumarābodhi. Die weiteren Quellen für das Leben des ? Shākyabuddha sind das Chêng-kuan-kung-ssŭ-hua-shih des P'ei Hsiao-yüan (639, Hirth 103) und das Hsü-kao-sêng-chuan 續高僧傳 des Tao-hsüan 道宣 (gest. 667). Danach war ? Shākyabuddha

[1]) Giles = Giles, Introd. to the Hist. of. Chin. Pict. Art, [2] Leiden 1918 — Hirth = Hirth, Scraps from a Coll. Note-Book, Leiden 1905 — Bushell = Bushell, Chin. Art, [2] London 1909. — [2]) Dieser Grund leuchtet mir nicht ein: ein echtes Bild kann sehr wohl unter einem Namen umgehen, der zur Zeit seiner Entstehung unmöglich war. O. K.

schon zu Lebzeiten des Kaisers Hsiao-wên (Wei, 471—499) berühmt, und folgte dem Kaiser 494 von Tai-t'ung nach der neuen Hauptstadt Lo-yang, wo für ihn der bekannte Tempel Shao-lin-ssŭ 少林寺 errichtet wurde. In der umfangreichen Literatur über den Tempel wird er nicht erwähnt. Er ist aber höchst wahrscheinlich identisch mit dem Mönch P'a-to der hier als der erste Inhaber des Tempels genannt wird. Das ihm schon 639 zugeschriebene Bild von Leuten aus Fu-lin kann nicht von ihm sein, da Fu-lin zum ersten Male zwischen 542 und 552 erscheint (? O. K., s. o. Anm. 2). Hirth 65: „furnished the prototype for Buddhist demons of later artists" ist ein Mißverständnis. ? Shâkyabuddha malte auf der Tür seiner Zelle das Bild eines „bon génie", das noch 847 zu sehen war. Dieser war nach Tao-hsüan sein Spiritus familiaris.

Es folgt 252 ein Exkurs über den Shao-lin-ssŭ und Bodhidharma, der dem Tempel seine spätere Berühmtheit gegeben hat, denn hier soll der Schauplatz seiner 9-jährigen Meditation sein. Genauere Nachrichten über Dharma, die sich übrigens vielfach widersprechen, finden sich nicht vor dem älteren T'ang-shu des Liu Hsü 劉昫 (gest. 946, 昫 Druckfehler[1]) für 昫). Noch Tao-hsüan bringt nur einige vage Nachrichten; Dharma ist für ihn keine irgendwie hervorragende Persönlichkeit. Hsüan-tsang preist den Tempel und erwähnt Dharma nicht. Noch 728 wird Dharma in der großen Inschrift des P'ei Ts'ui 裴漼 über den Tempel nur als einer von vielen genannt. Die früheste uns bekannte Erwähnung findet sich im Lo-yang ch'ieh-lan-chi 洛陽伽藍記 (547 oder kurz darauf) des Yang Hsüan-chih 楊衒之, der vor 534 Dharma selbst sah und ihn einen Fremden 胡 aus Persien nennt. Die Nachrichten über Dharma sind also Legenden der Dhyâna-Sekte.

Gerade dieser Abschnitt liegt unter einem Trommelfeuer von wertvollen Nachrichten, Berichtigungen, Emendationen. Hervorgehoben seien nur ein paar kunstgeschichtlich wertvolle Notizen:

Kan-t'o-li, Giles, index zu intr., ist nicht Gandhâra, sondern eine Gegend in Indonesien.

S. 246 A. 2. Chavannes, Mission arch. I, 300, Note 1 bezieht sich auf Arbeiten, die von Yüan Tsai 元載 im 8. Jahrh. ausgeführt wurden.

266 ff. Quelques modeleurs du début et du milieu des T'ang.

Übersetzung mit Noten von Teilen des dritten Heftes des Li-tai-ming-hua-chi des Chang Yen-yüan (847, Hirth 105), Nachrichten über Skulpturen im Ching-ai-ssŭ 敬愛寺 (Lo-yang).

Eine Statue des Shakyamuni unter dem Bodhi-Baume, nach dem „Werke des Maitreya" in Bodhgayâ, von dem Wang Hsüan-ts'ê 王玄策 eine Zeichnung mitgebracht hatte, 665 (in Ton) modelliert (塑) von Chang Shou 張壽 und Sung Ch'ao 宋朝, Vergoldung (?) von Li An 李安. Derselben Zeit gehört der Modelleur Chang Chih-tsang 張智藏,

[1]) Nicht ohne Erschütterung stelle ich fest, daß Pelliot, ganz abgesehen von diesem Druckfehler, dreimal anstatt vihârasvâmin vihârasvamin (proh pudor!) und einmal anstatt relief retief schreibt usw., also seine eigene Muttersprache nicht beherrscht. Für die Kammerdiener der Wissenschaft ist er damit zweifellos erledigt, vgl. etwa die wunderbare Besprechung der Druckfehler in Cohns „Indischer Plastik", mit der Herr Charpentier seine gesinnungsverwandten Freunde beglückt hat (O. L. Z. 1924, Nr. 6).

etwas jüngerer Zeit (Ende 7. Jahrh. nach anderen Nachrichten) der Modelleur Tou Hung-kuo 竇弘果 an, der Modelleur Chao Yün-chih 趙雲賀 ist zeitlich nicht näher bestimmbar. Liu Shuang 劉爽 arbeitet (刻) Aureolen mit Buddhaformen (化生), Chang A-ch'ien 張阿乾 715 einen großen Schirm (大寶幄) aus Kupfer, für den Li Chêng 李正, Wang Chien-liang 王建亮 und Kuo Chien-tzŭ 郭建子 das Wachsmodell gefertigt hatten (??). Chang A-ch'ien kommt noch einmal als Wachsmodelleur vor. Unklar ist die Bedeutung eines Ch'ên Yung-ch'eng 陳永承, der in Verbindung mit Chang Chih-tsang genannt wird, und eines Mao P'o-lo 毛婆羅 (anscheinend kein Chinese O. K.), der die Zeichnung (?樣) für das große Räuchergefäß der Kaiserin Wu (r. 684—705) fertigte (s. u.). Die ganze Stelle bietet erhebliche Schwierigkeiten, die auch Pelliot nicht überwinden konnte. Vieles bleibt dunkel.

284. Der oben erwähnte Sung Ch'ao ist vielleicht identisch mit Sung Fa-chih 法智 den Wang Hsüan-ts'ê erwähnt und der 664 für Hsüan-tsang ebenfalls eine Bodhi-Figur im Chia-shou-tien 嘉壽殿 fertigte.

287. Von den oben erwähnten Bildhauern kommen Tou Hung-kuo und Mao P'o-lo auch im 9. Hefte des Li-tai-ming-hua-chi als Bildhauer (Maler) und Assistenten an den Hofwerkstätten (尙方丞) unter der Kaiserin Wu vor.

285. An derselben Stelle werden noch die folgenden Plastiker (zugleich Maler) aufgezählt: Han Po-t'ung 韓伯通 (Modelleur), der nach dem Tode des Tao-hsüan (667) sein Porträt modellierte und vielleicht noch in die Sui-Zeit hineinreicht, Chang Ai-êrh 張愛兒 (Hsien-ch'iao 仙翹), ein Nebenbuhler des Wu Tao-tzŭ, Steinbildhauer, Yang Hui-chih 楊惠之 (Modelleur), Yüan Ming 員名 und Ch'êng Chin 程進 (Steinbildhauer, sämtlich 1. H. 8. Jahrhunderts), unter der Kaiserin Wu der Gartendirektor Sun Jên-kuei 孫仁貴, endlich um 780—800 der General Chin Chung-i 金忠義. Der bedeutendste von diesen ist Yang Hui-chih, von dem Werke im Pao-shêng-ssŭ 保聖寺 (Wu 吳 in Kiangsu) erhalten sein sollen. Er hat nicht für Yüan Ming die Tonmodelle geliefert, wie Giles 52 übersetzt. Als Holzbildhauer erwähnt Heft 3 des Li-tai usw. noch Li Fu-hêng 李伏橫.

S. 274 ff. Exkurs über die Reisen des Wang Hsüan-ts'ê nach Indien: 1. Reise 643—646/47. 2. Reise 647/48. 3. Reise Ankunft in Bodhgayā 5. 11. 660, März 661 zurück. (Wahrscheinlich) 4. Reise Winter 664/665. Otto Kümmel.

Ausstellung chinesischer Kunst im Musée Cernuschi, Paris.

(Mai—Aug. 1924, Sammlungen Wannieck, Sirén und Lartigue.)

Zweifellos bilden die prächtigen, unendlich fein dekorierten Bronzen der Ts'in Dynastie (zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts vor Chr.), die der bekannte Pariser Kunsthändler Wannieck von seiner letzten Reise nach China mit heimbrachte, den Höhepunkt dieser, mit Ausnahme der ebenerwähnten Bronzen und von einigen anderen künstlerisch vollwertigen Stücken, größtenteils archäologisch wichtigen Ausstellung.

Die Bronzen kamen zutage bei einem Erdrutsch am Bergabhang bei Li-yü, einem kleinen Orte, der ungefähr 15 li westlich von der Stadt Hung-yüan (90 li südwestlich von Tai-t'ung, dem Ausgangs-

punkte für die Besichtigung der Yün-kang-Höhlen) liegt. Es gelang den Bauern von Li-yü den größten und wohl wichtigsten Teil des Bronzefundes zu verstecken. Der andere Teil geriet aber in die Hände der Chinesischen Behörde, von der man schwerlich erwarten darf, daß sie den ihr zugefallenen Bronzen eine schöne und vor allem sichere Ruhestätte in einem Museum bereiten wird. Unter diesen Stücken befindet sich ein außerordentlich imposantes, reich verziertes Tsun, dessen Deckel, leider in arg zerstörtem Zustande, Herr Wannieck erwarb. Es gelang Herrn Wannieck, nach seiner Aussage mit größter Mühe und Geduld, die bei den Bauern versteckten Stücke zu erwerben.

Das Schönste an den Bronzen ist die fein komponierte, bei einigen Stücken wahrlich meisterhaft ausgeführte Verzierung und die herrliche matte, rotbraune, blaugrüne und pastellblaue Patina. Die Gefäßformen sind bei einigen Stücken recht harmonisch (ohne die Wucht der Chou-Bronzen zu erreichen), bei anderen Stücken sehr zierlich.

Das Ornament setzt sich zusammen aus Spirale, Haken, Punktierung und Flechtwerkbändern, und erhebt sich von einem Fond, der wohl kaum einen mm tieferliegt als die Oberfläche der ebenerwähnten Verzierung. Die Ornament-Elemente sind in schön fließenden, schnörkelartigen Formen zusammengefaßt, wodurch ein starker und edler Rhythmus erreicht wird.

In gewisser Beziehung ist ein längliches, auf vier Füßen ruhendes Gefäß, das an den Schmalseiten mit zwei Henkeln versehen ist, wohl das merkwürdigste Stück der Serie. Die langgezogene Form wird durch zwei Ornamentstreifen in horizontaler Richtung noch betont. Der Deckel dieser Bronze ist an den Schmalseiten mit zwei Ösen versehen, während sich an den Breitseiten je ein ruhender Ochse befindet. Referent entsinnt sich nicht, jemals in den Abbildungswerken eine derartige Bronzeform gesehen zu haben.

Nahe verwandt mit dieser Bronze sind ein Paar Ting, deren Deckel mit drei ruhenden Ochsen und mit drei dazwischen angebrachten Enten von prachtvoller Modellierung verziert sind.

Spezielle Erwähnung verdient ein 20 cm langes Opfertier, plastisch von großer Bedeutung und äußerst fein ornamentiert. Besonders hervorragend ist das Zusammengehen von Ornament- und Formrhythmus; dadurch wird ein Ganzes von seltener Harmonie erreicht.

Man begegnet unter den älteren Bronzen dergleichen Tieren meistens als Tsun; sie werden alsdann 犧尊 Hi Tsun genannt. In der Sammlung Sumitomo z. B. gibt es deren zwei (Sen-oku sei-shō, 2. Aufl. Nr. 34 und 158). Weil das Stück des Herrn Wannieck kein Gefäß ist, kann man es einfach als Hi bezeichnen. Ob das Opfertier ein stilisiertes Rind oder, wie z. B. Bushell gemeint hat (Chinese Art I, fig. 55 und p. 83), ein Rhinozeros darstellt, ist wohl ziemlich gleichgültig.

Schließlich sei von diesen Bronzen noch ein liegender Stier, ziemlich naturalistisch behandelt, aber in seiner Art recht schön, erwähnt.

Von den Sachen Herrn Wannieck's beanspruchen des weiteren wohl speziell die Skythischen Bronzeobjekte, die in den zerstörten Städten nördlich der Mündung des gelben Flusses aufgefunden sind, besonderes Interesse. Unter der früheren Grabkeramik fallen eine sehr schön bemalte Deckelvase und eine Tuschepalette in der Form einer Schildkröte auf. Beide Stücke sind von Herrn Sauphar angekauft worden. Ein Drache aus Bronze, mit Silber inkrustiert, Mai 1923 wohl ziemlich mitgenommen beim Pekinger Palastbrand und nachher „gerettet", ist plastisch höchst interessant. Leider ist die Oberfläche wenig gefällig.

Unter der recht interessanten, hie und da sehr schönen Keramik befindet sich vieles, das in Kü-lu (s. Pelliot, T'oung pao, Dez. 1923, p. 377) zutage gekommen ist. Zur Zeit ist Paris überströmt von einer rahmfarbigen Art Keramik von Kü-lu, deren keramischer und ästhetischer Wert wohl sehr überschätzt wird.

Herr Sirén wird es hoffentlich nicht übel deuten, wenn die quantitativ reiche Sammlung, die er zur Zeit im Cernuschi ausstellt, für eher archäologisch als künstlerisch wichtig erklärt wird. Wie sich Herr Sirén zur Chinesischen Plastik verhält, wird wohl bald ersichtlich werden aus seinen großen, bei Benn und van Oest im Erscheinen begriffenen Publikationen. Sobald diese erschienen sein werden, wird es möglich sein festzustellen, ob der eifrige schwedische Forscher sich mehr von der archäologisch-kunsthistorischen oder nach der künstlerischen Seite chinesischer Skulptur angezogen fühlt.

Die Kleinplastik in vergoldeter Bronze ist, mit Ausnahme einer tanzenden T'ang-Figur, nicht besonders interessant. Die Steinplastik beansprucht schon eher Interesse, enthält aber, mit Ausnahme einer recht schönen Buddhistischen Trinität (die Figuren sind sehr gut, das Ornament ist aber weniger gelungen, könnte von einer anderen Hand sein), kaum Hervorragendes.

Die Malereien müssen unbedingt abgelehnt werden. Was hier gezeigt wird, soll sogar noch das Beste der Gemäldesammlung Herrn Sirén's enthalten. Wahrscheinlich versteht sich Herr S. weit besser auf chinesische Skulptur als auf die Malerei des Mittelreiches. In dieser Beziehung ist er allerdings in guter Gesellschaft, denn die meisten, sonst höchst verdienstvollen westlichen Forscher auf dem Gebiete chinesischer Kunst haben stets wieder bewiesen (noch ganz kürzlich), daß das Studium chinesischer Malerei zu den gefährlichsten Gebieten des Studiums ostasiatischer Kunst gehört.

Unter den Gegenständen aus Jade gibt es einige Stücke von schöner Farbe. Den Bein- (oder Elfenbein?)- Objekten, die die Verzierung der Chou-Bronzen zeigen, steht man, vielleicht aber zu Unrecht, etwas skeptisch gegenüber. Derartige Objekte in der archäologischen Sammlung der Universität zu Kyôto, im Louvre und beim Kunsthändler Haase (früher Bing) machen einen mehr Chou-artigen Eindruck.

Das in die Zeit der drei Dynastieen angesetzte tönerne Modell einer Grabkammer, ein reich bemaltes Stück, ist gewiß von großem, speziell kulturhistorischem Interesse. Derartige Gegenstände sind vorläufig noch ziemlich selten.

Die Spiegel sind nicht sehr gut in dieser Sammlung vertreten. Unter den zahlreichen kleinen Sachen aus Bronze befindet sich aber ein hervorragend schönes Fragment Ornament von hellgrüner Patina, das man zu den besten Stücken der Sammlung rechnen möchte.

Die Sammlung Lartigue besteht aus einigen wenigen, sehr heterogenen Stücken. Unter der Keramik fällt eine Han-Vase von wuchtiger Form auf. Sonst ist kaum etwas da, das speziell erwähnt zu werden braucht.

Es ist gewiß als großes Verdienst von Herrn d'Ardenne de Tizac zu bezeichnen, daß es ihm gelungen ist, die sehr bedeutenden Bronzen Herrn Wannieck's und die sonstigen interessanten Sachen, die hier ausgestellt sind, einige Monate lang in seinem Museum zu zeigen. Überhaupt verdient die erhöhte Aktivität, die im Musée Cernuschi waltet — nur möglich dank der unermüdlichen Werbekraft seines Konservators —, uneingeschränkte Anerkennung. H. F. E. Visser (Haag).

Besprechungen.

Ludwig Bachhofer, Chinesische Kunst. (Jedermanns Bücherei. Abteilung: Bildende Kunst. Herausgegeben von Wilhelm Waetzoldt). Breslau 1923 (Ferdinand Hirt) 8°, 80 Seiten, 20 Abbildungen.

Das anspruchslose Büchlein versucht, in gedrängtester Form einen Überblick über die Wesensart der chinesischen Kunst während der verschiedenen Zeitperioden zu geben. In neun Abschnitten behandelt es zunächst das Gerüst der Geschichte Chinas (wobei allerdings eine Reihe von Mißverständnissen mit untergelaufen sind), den Unterschied zwischen der Geistigkeit und besonders der künstlerischen Anschauung des Abendlandes und Ostasiens, die chinesische Architektur und dann die bildende Kunst, vornehmlich die Malerei in den Zeiten der Han, der (nördlichen) Wei, der T'ang, der Sung, der Yuan und der Ming. Ein Schlußwort, eine Zeittafel, ein Literatur-Verzeichnis und ein Schlagwortverzeichnis füllen den Rest.

Es ist selbstverständlich, daß bei dem geringen zur Verfügung stehenden Raum auf die einzelnen Teile des Buches nur wenige kurze Ausführungen, oft nur ein paar kennzeichnende Sätze entfallen, aber um so bedachtsamer ist der Verfasser in der Wahl seiner Worte gewesen, und man merkt den knappen Sätzen deutlich an, daß sie, man mag ihnen zustimmen oder nicht, das Ergebnis langer Überlegung und gewissenhaften Studiums sind. Bachhofer will das Skelett einer chinesischen Kunstgeschichte schaffen, indem er, wie er im Vorwort sagt, „den besonderen Stil einer Epoche herausholt". So versucht er, mit einigen wenigen Worten die künstlerische Eigenart der verschiedenen Zeitabschnitte zu skizzieren, indem er die Wurzeln in der politischen und kulturellen Entwicklung aufsucht, also eine streng historische Methode anwendet. Er folgt damit nur dem gleichen Grundgedanken, der an seiner Arbeitsstätte, dem von Prof. Scherman so musterhaft geleiteten ethnographischen Museum in München, überhaupt bestimmend ist. Die Kunst eines Volkes ist die höchste Blüte in seiner Kultur, und sie kann deshalb auch nur richtig verstanden und gedeutet werden, wenn ihre Gebilde nicht nach absoluten, „überhistorischen" Begriffen gewertet, sondern zunächst einmal mit den Augen des Kulturmenschen betrachtet werden, in dessen geistiger Sphäre sie entstanden sind. Über diesen Kulturmenschen und seine Anschauung aber belehren die Geschichte und die Ethnographie, und darum ist für das volle Erfassen einer fremden Kunst die Hilfe der Völkerkunde nicht zu entbehren; die Bewertung im Rahmen einer allgemeinen Kunstwissenschaft ist dann eine weitere Aufgabe. Nach diesem Grundsatze hat das Münchener Museum seine Sammlungen aufgestellt, soweit es die kümmerlichen Raumverhältnisse zuließen: die Kunst tritt dem Beschauer vor dem natürlichen Hintergrunde der Ethnographie entgegen. Auf diesem Wege hat man für das vielumstrittene Problem des Verhältnisses von Kunst und Völkerkunde dort die Lösung gesucht. (Man vergleiche auch den Eingang zu der Schermanschen Abhandlung Zur altchinesischen Plastik in den Sitzungsberichten der Kgl. Bayr. Akademie der Wissensch. Philos.-philol. und hist. Kl. Jahrg. 1915.)

In diesem Zusammenhange der Methodologie gesehen, ist Bachhofers kleine Arbeit eine schätzenswerte Leistung. Nicht jeder wird seinen Kennzeichnungen der einzelnen Zeitstile zustimmen, aber einmal fällt das zunächst nicht entscheidend ins Gewicht, und dann ist auch die Kenntnis der chinesischen Geistesgeschichte noch viel zu gering, als daß sich hier schon endgültige Urteile feststellen ließen. Die Kennzeichnung der Han-Kunst als „erzählende Kunst" (S. 31) wird mehr Zustimmung finden als der „franziskanisch-süße Glaube des Wei-Buddhismus" (S. 38), die „Einfühlung in die Natur" der Sung-Zeit (S. 46) mehr als das „übertrieben kultivierte Bürgertum" der Ming (S. 52). Aber alles das sind Einzelfragen, die noch klarzustellen sein werden; das Wichtigste ist, daß Klarheit herrscht

über die Art des Zieles, dem alles Suchen gilt. Hoffentlich wird Bachhofer die Möglichkeit haben, nun selbst den von ihm gegebenen Rahmen ausfüllen zu helfen; dabei ist zu wünschen, daß ihm sinologische Hilfe zur Hand sein möge, die ihn vor Irrtümern sprachlicher und geschichtlicher Art behütet. Vielleicht hat München bis dahin endlich seine Professur für Sinologie.

O. Franke (Berlin).

Otto Kümmel, „Die Kunst Ostasiens", Bd. IV von „Die Kunst des Ostens", herausgeg. v. William Cohn. 6.—10. Tausend, Bruno Cassirer Verlag. Berlin 1922.

Wenn Kümmel ein ostasiatisches Thema behandelt, weiß sowohl der Forscher wie der ernsthafte Liebhaber fernöstlicher Kunst, daß ihn Bereicherung in künstlerischer und kunsthistorischer Hinsicht erwartet. Wer aber grimmig (oder nur der Konjunktur wegen) aufs Expressionistische in Sprache und bildender Kunst eingestellt ist, mag allerdings bei der Beurteilung einer Kümmelschen Schrift anderer Meinung sein. Ihm ist gewiß die Beschäftigung mit — um mit Kümmel zu reden — dem „formlosen Etwas" oder der „mysteriösen Ruine" in der ostasiatischen Kunst (mit zu den Abbildungen dergleichen Werke gehörendem adäquaten Texte) weit besser bekömmlich.

Obiges gibt implizite zu erkennen, daß nur die im höheren Sinne sachlich zu nennende Weise, worauf Kümmel seinen Stoff zu hantieren versteht, höchst willkommen ist. Kümmel spricht nur für den, der zu lauschen imstande ist und der verschwenderischen Zuhilfenahme ekstatischer Adjektiva nicht bedarf.

Bei dem relativ noch niedrigen Stande unseres heutigen asiatischen Kunstwissens berührt diese Zurückhaltung besonders sympathisch. Sie ist vorläufig noch recht angemessen.

Allerdings vermag nur, wer die Kenntnisse und die Einsicht eines Kümmel besitzt, Umfang und Intensität unserer ostasiatischen Kunstunwissenheit zu beurteilen. Den hier gebotenen, in knappster Weise vorgetragenen Extrakt einer reichen Erfahrung verdanken wir wohl vor allem dieser richtigen Erkenntnis unserer Unzulänglichkeit in fernöstlichen ästhetischen Dingen. Lyrische Ausführlichkeit auf dem Gebiete ostasiatischer Kunstschreiberei hat sich nur zu oft als langatmige Beteuerung absoluter Inkompetenz erwiesen.

Die Art und Weise, worauf Kümmel seine Materie behandelt, gefällt mir also recht gut. Gegen den Titel dieses Buches trage ich aber Bedenken. Diese Schrift bringt Kunst Ostasiens, aber nicht „Die Kunst Ostasiens".

Nicht durch den Verzicht auf eine flüchtige Skizzierung des im Westen sehr überschätzten japanischen Holzschnittes, aber wohl durch die Ausschaltung des ostasiatischen Gerätes (vor allem der majestätischen frühen chinesischen Bronzen!), macht die zweite Auflage dieses Buches, auch durch das Fehlen einiger Proben koreanischer Kunst, keinen Anspruch mehr auf den Titel „Die Kunst Ostasiens". Was hier geboten wird, ist, unter Beifügung einiger Stichproben ostasiatischer Architektur, eine Übersicht über Malerei und Plastik von China und Japan.

Obzwar eine dergleiche Übersicht, besonders wenn sie in so lobenswerter Weise geboten, im Rahmen der ausgezeichneten Folge „Die Kunst des Ostens" keineswegs überflüssig zu nennen ist, wird die eigentliche Mission dieser Serie Publikationen doch wohl am besten durch die Aufteilung des großen Gebietes in Einzelregionen, wie „Die ostasiatische Tuschmalerei" usw., erfüllt.

Am schönsten gelungen sind wohl die Seiten, die Kümmel der Malerei und Kalligraphie widmete. Überhaupt ist innerhalb so gedrungenen Raumes wohl selten so viel Treffliches über diese wichtigsten Zweige ostasiatischer Kunst ausgesagt worden.

Gewiß entbehrt die ostasiatische Bildnerei, wie Kümmel es scharf zu formulieren verstanden hat, vielfach „wirklich plastischer Größe". Ostasien vermag einer so erhabenen indischen Arbeit, wie die dreiköpfige Büste Elephantas, nichts zur Seite zu stellen. Aber doch hüte man sich vor Unterschätzung der ostasiatischen Plastik! Es ist auch gar nicht unmöglich, daß China noch Überraschungen bringt, die unsere Ansichten über die frühe Bildnerei des Reiches der Mitte ändern könnten.

Am Ende sind die „gewaltigen Formen der Bronzen" der chinesischen Frühzeit doch auch Beweise einer mit plastischem Können sehr verwandten Begabung.

Was Kümmel über die frühe chinesische Steinplastik (wie wir sie jetzt, sicher recht unvollständig,

kennen) sagt, nämlich daß sie „das Werk von Steinmetzen, nicht von Künstlern" sei, ist, mit einigen Ausnahmen wohl ganz zutreffend. Zu diesen Ausnahmen möchte ich z. B. den Löwen rechnen, der im „Bulletin Archéologique du Musée Guimet", Fasc. 1, als Tafel IV (Mission Segalen) abgebildet ist.

Wie sich die ostasiatische buddhistische Kunst zur indischen Kunst verhält, ist m. E. in einigen Sätzen recht glücklich skizziert. Nur möchte ich einen direkten Einfluß Indiens auf einige Werke Japans, ohne die Etappe China also (S. 15, unten), noch stärker in Frage stellen, wie Kümmel es tut.

Das Problem der Abhängigkeit des Yamato-e von China, ist von Kümmel (S. 17, 18 u. 19) mehrfach gestreift worden. Aus Gründen der Analogie ist wohl anzunehmen, daß China auch hier beteiligt war, aber ob es je gelingen wird, eine überwiegende Abhängigkeit des Tosa-Stiles von China überzeugend beweisen zu können, scheint doch wohl recht fraglich.

Gehen wir über zu den Tafeln. Hier interessiert uns vor allem die Auswahl. Selbstredend ist man von Fall zu Fall entweder recht einverstanden mit dem Gebotenen, oder man hätte lieber etwas anderes an seiner Stelle gesehen. Jeder wird eine dergleiche Auswahl wieder anders gestalten, aber, wie Kümmel bemerkt, eine Auswahl ist „um so wertvoller . . . ., je entschiedener und offener sie ein persönliches Urteil ausdrückt".

Die erste Tafel (Tonstatuette eines Knaben, um Chr. Geb.) dieser zweiten Auflage finde ich, als Anfang des Abbildungsteiles wohl zu verstehen, nicht recht glücklich gewählt. Die „Ouvertüre" der ersten Auflage war, mit ihren großartigen vorchristlichen Bronzen, weit mächtiger. Solange man eben das Gerät nicht bringt, wird, durch das Ausfallen der frühen chinesischen Bronzekunst, eine der höchsten Äußerungen ostasiatischer Kunst automatisch ausgeschaltet, wird das Bild der Kunst Ostasiens unvollständig und notwendigerweise etwas irreführend. Ich hoffe daher, daß der Abbildungsteil einer dritten Auflage, ganz abgesehen davon, daß Kümmel uns mit einem besonderen Band über das Ostasiatische Gerät bereichern wird, doch wenigstens mit einigen Reproduktionen vorzüglicher Bronzen (Sumitomo!) anfangen wird, oder .... daß eben der Titel dieses Buches eine Änderung erfährt.

Zu dem schönen Detail der Yumedono Kwannon (Taf. 5) ist, wenn auch sehr bekannt, Hinzufügung einer Gesamtaufnahme wohl unerläßlich (eine ähnliche Bemerkung wäre bezüglich mehreren in diesem Buche reproduzierten Details zu machen). Von den Wandgemälden des Hôryû-ji (Taf. 8), ziehe ich einen Ausschnitt der (besterhaltenen) Amida Trinität der Westwand dem hier gegebenen Ausschnitt vor. Das dazu benötigte Reproduktionsmaterial steht jetzt zur Verfügung.

Daß die Hôryû-ji-Malereien „an Reinheit der Linie und monumentaler Größe anscheinend hoch über den erhaltenen indischen Wandbildern (Ajanta usw.)" stehen, unterschreibe ich ganz. Das Wort „anscheinend" möchte ich sogar streichen.

Ein Ausschnitt des herrlichen Amida des Hokke-ji (Taf. 32) in größerem Maßstab, wäre sehr zu begrüßen. Die Reproduktion(en) einer anderen vorzüglichen Arbeit der buddhistischen Fujiwara-Malerei wären in diesem Rahmen ebenfalls höchst willkommen (z. B. Baron Masuda's Jûichi-men Kwannon, Fugen des Ueno-Museums).

Vielleicht ließen sich doch einige, seit kurzem erst zur Verfügung stehende Reproduktionen ganz hervorragender Tosa-Malereien, auch in der Netzätzung, besser reproduzieren, wie Kümmel meint. Das Yamato-e braucht dann in diesem Buche nicht mehr „zu Unrecht vernachlässigt werden" (S. 2).

Wenn es nicht allzu anmaßend ist, möchte ich bekennen, daß ich mich zu dem bekannten Wasserfall (Taf. 78) ziemlich skeptisch verhalte. Auch für den nicht weniger berühmten Fischer (Taf. 79) habe ich mich nicht so begeistern können, wie es sich wohl gehört. Dasselbe gilt von dem Buddha der Taf. 96.

Besondere Freude macht es, den prachtvollen Tieh-kuai des Yen Hui aufgenommen zu sehen. Daß Kümmel dieses Gemälde, daß von einer gewissen Kategorie chinesischer, in Japan aufbewahrter Malereien wohl eins der besten ist, zu schätzen versteht, geht wohl daraus hervor, daß er auch einen Ausschnitt bringt.

Ich sehe nun der Erscheinung von Kümmels Band über das ostasiatische Gerät mit besonderer Spannung entgegen. Das in Aussicht gestellte Buch wird gewiß eine schöne und vor allem unent-

behrliche Ergänzung sein zu dem, was uns der begabte Verfasser in der oben besprochenen Arbeit geboten.

Das Bild der Kunst Ostasiens möge wegen der Bedeutung, Differenzierung und Ausdehnung des Gebietes in einer nicht zu geringen Anzahl Bände der vorliegenden Serie von handlichem Format und für diese Zeit höchst lobenswerte Ausstattung, aufgebaut werden.

Es ist dabei zu hoffen, daß Kümmel noch manchen wertvollen Baustein beisteuern wird.

H. F. E. Visser.

Der chinesische Dharmasaṃgraha. Mit einem Anhang über das Lakkhaṇasuttanta des Dīghanikāya herausgegeben von Friedrich Weller. Leipzig: H. Haessel 1923. 198 S. 4°. [Lithographiert.]

In sorgsamer und mühevoller Arbeit hat Friedrich Weller den Text des 佛說法集名數經 für die Wiederherstellung des Sanskrit-Originales verwertet und damit einen schönen Beitrag zur chinesisch-indischen Lexikographie geliefert. Auf diesem Gebiete bleibt noch viel zu tun übrig, um im Laufe der Zeit ein Wörterbuch zu erhalten, das für die buddhistischen Texte ein treuer Führer sein kann.

In der Einleitung erörtert der Verfasser eingehend die Stellung des chinesischen Dharmasaṃgraha in der verwandten Literatur. Im zweiten Teil erhalten wir die Übersetzung des chinesischen Textes in Sanskrit, soweit es Fr. Weller möglich erschien; an den Stellen, an denen es sich um ganze Sätze handelt, ist einfach die Übertragung ins Deutsche gewählt. Reichhaltige Anmerkungen gehen auf Einzelheiten ein. Den größten Teil des Werkes bilden die Indizes, die von verschiedenen Gesichtspunkten aus angelegt sind, um das Material vielfachen Zwecken dienstbar zu machen. Den Schluß des Buches bildet eine Abhandlung über das Sūtra von den zweiunddreißig lakṣaṇas in der chinesischen Übersetzung des Madhyamāgama.

Die Brauchbarkeit des Werkes würde sich noch erhöht haben, wenn die äußere Anlage etwas glücklicher wäre. Man hat zunächst einmal gewisse Schwierigkeiten, sich überhaupt zurechtzufinden. Ich habe lange nach dem chinesischen Text des 佛說法集名數經 gesucht und schließlich mit großem Bedauern festgestellt, daß er entgegen der Ankündigung auf dem Titelblatt, wo klar und deutlich das Wort „herausgegeben" steht, gar nicht in dem Werk enthalten ist. Da es sich hier um einen verhältnismäßig kleinen Text handelt, kann man es nicht recht verstehen, warum Weller ihn uns vorenthalten hat, trotzdem er selbst weiß, wie schwer es hält, sich einen chinesischen Text zu verschaffen. Und dieser chinesische Text wäre auch schließlich für jeden, der das Buch benutzt, ein Retter aus Not gewesen. Denn trotz der vielen Indizes finde ich den, den ich am dringendsten brauchte, gerade nicht, nämlich den Index, der zuerst das Sanskrit-Wort und daneben die chinesische Übersetzung gibt. Statt dessen wird auf den Seiten 79 ff. nur ein Sanskrit-Index mit Angabe der Stelle des übersetzten Textes gegeben. Hätte man nun hier wenigstens den chinesischen Urtext, so käme man, wenn auch auf unbequemen Umwegen, schließlich auf die chinesischen Entsprechungen. Um zum Ziele zu gelangen, um beispielsweise den chinesischen Ausdruck für svara festzustellen, muß man sich den umfangreichen, noch Radikalen geordneten chinesischen Index vornehmen und so weit und so lange darin lesen, bis man endlich das Glück hat, das Wort svara zu entdecken und damit das chinesische Zeichen 音. Es wäre ein leichtes gewesen, jenen Index durch Zuhilfenahme einer dritten Spalte so anzulegen, daß man auch gleich das chinesische Zeichen hat.

Unangenehm für den Suchenden ist es auch, daß in dem Teile, der die Übersetzung enthält, die Seiten oben keine Überschriften tragen. Wer also von einem Index aus etwa auf XLIII, 20 verwiesen wird, findet wohl Nr. 20, ist aber nicht sicher, ob er in der richtigen Abteilung ist. Das kommt zwar nur für ein paar Abschnitte in Frage; da diese sich aber über den weitaus größten Teil der Übersetzung erstrecken und daher am meisten werden nachgeschlagen werden müssen, wird man oft ärgerlich hin und her blättern. Es bleibt nichts anderes übrig, als wenigstens die römischen Zahlen über den Seiten handschriftlich nachzutragen. Ein kleiner Schönheitsfehler ist es endlich, daß die Sanskrit-Wörter nicht einheitlich wiedergegeben sind.

Es ist gewiß schwierig, in einem Werke, das mit dem einen Fuße in der Indologie und mit dem

anderen in der Sinologie steht und gelegentlich auch noch das Tibetische zu berücksichtigen hat, allen Beteiligten gerecht zu werden. Und wenn ich auf ein paar Mängel aufmerksam gemacht habe, so soll das nichts weiter als eine Anregung sein, eine mühevolle Arbeit noch nutzbringender zu gestalten. Jedenfalls gebührt Friedrich Weller großer Dank, daß er mit seinem Buche unsere Kenntnis der indisch-chinesischen Terminologie und der Übersetzungstechnik der Chinesen gefördert hat. Nicht mit dicken Büchern, die nur journalistisch zusammenstellen, was andere gefunden haben, wird unsere Wissenschaft gefördert, sondern mit der stillen und oft entsagungsvollen Kleinarbeit, die langsam aber stetig Stein auf Stein fügt.

Joh. Nobel.

Dschung-Kuei, Bezwinger der Teufel. Altes chinesisches Volksbuch, zum erstenmal unmittelbar aus der Ursprache übersetzt und mit Nachbildungen echter chinesischer Zeichnungen veranschaulicht, von Prof. Dr. med. du Bois-Reymond. Kiepenheuer Verlag, Potsdam.

Alle Achtung vor der fleißigen, liebevoll gemachten Übersetzung. Es ist immer zu begrüßen, wenn eine neue Perle aus dem Ozean der Weltliteratur gehoben wird. Und sicher ist das interessante alte chinesische Volksbuch eine solche kleine Perle; es läßt uns einen lehrreichen Blick tun in die chinesische Volkspoesie und Volksseele.

Der Verfasser hat sich nun bei seiner wortgetreuen, oft leider allzu wortgetreuen Übersetzung von dem einen Grundgedanken leiten lassen, alles Chinesische, auch die äußere Form der Stilistik, des so ganz anders gearteten Satzrhythmus unverändert beizubehalten, scheinbar in der Befürchtung, sonst das Lokalkolorit zu verwischen. Ein solches Prinzip ist zweifellos sehr löblich und sehr richtig, zumal wenn die Kulturkreise so verschieden voneinander sind wie der chinesische von dem deutschen. Wenn aber die Sprachen so gewaltig voneinander divergieren wie die chinesische und die deutsche, dann muß der Übersetzer erst recht sorgsam darauf achten, daß er die ästhetische Grenze nicht überschreite. Das aber ist dem Verfasser nicht gelungen.

Für wen ist das Buch geschrieben? Für sinologisch Interessierte oder für die Allgemeinheit? Die Sinologen werden sich an den in der Übersetzung gewahrten chinesischen Stil mit seinen kurzen, auf die Dauer monoton wirkenden Sätzen bald gewöhnen, auch in der immerhin fremden Gewandung der deutschen Sprache, denn so etwas geht mit der Zeit ins Blut und gehört eben zur Ideenassoziation vom Chinesischen. Auch Ethnographen wird es so gehen, denn diese sind nicht gewohnt, stilistische Anforderungen an ihre Quellen oder Übersetzungen zu stellen. Bleibt die Allgemeinheit der literarisch Interessierten. Aber für diese ist das Buch — und denen soll es doch wohl in erster Linie gelten — aus stilistischen Gründen kaum lesbar. Wir haben in unserer modernen deutschen Literatur einen solchen Höhepunkt der Stilkunst erreicht, daß man beim besten Willen nicht mehr eine so ermüdende Häufung monotoner Sätze ertragen kann, wie sie z. B. S. 33 die Erzählung des Fu-Tschü bietet: „... Darnach begab ich mich zu Ko Schu-Han. In dem Jahre machten die Barbaren einen Aufstand. Schu-Han befahl dem An Lu-Schan, den Krieg gegen sie zu führen (sic!). Der nahm mich in seine Streitmacht auf. Wider Erwarten mißlang dem Lu-Schan sein Schlachtplan, er wurde vom feindlichen Heer umzingelt. Ich war es, der, unbekümmert um Sterben oder Leben, ihn rettete und herausbrachte. Ins Zeltlager zurückgekehrt, wollte Ko Schu-Han den Lu-Schan enthaupten lassen. Er rechnete nicht damit, daß dem Yang Kuei-Fei ihre Gunst geschenkt hatte (sic!). Sie redete mit Ming-Huang. Sie sagte umgekehrt, daß der Feldherr die Schlacht verloren habe, daran seien alle Unterführer, die seine Befehle nicht befolgt hätten, schuld . . . ."

So etwas ist stilistisch heutzutage eine absolute Unmöglichkeit. Das zu lesen verbietet einfach der gute Geschmack. Manche Übertragungen von Eigennamen sind ebenso geschmacklos, wenn nicht geradezu banal, wie z. B. „Ohngleichen-Teufel", „Raffer(!)-Teufel", „Halsbrech-Teufel" usw. So etwas klingt nun mal nicht auf Deutsch. Noch viel schlimmer aber ist die Stelle auf S. 111: „Bettlerteufel sagte: Ich möchte wegen des flammend heißen Wetters nach dem Welchelustwäldchen (sic!!) hin, um Kühlung zu genießen."

Ich glaube, das genügt bereits an Proben. Mitunter vermeint man, der Verfasser habe versucht, den alten Volkston des Simplizissimus zu

kopieren. Sollte das der Fall gewesen sein, so läßt sich nur das gänzliche Mißlingen konstatieren.

Wer wird dieses Buch lesen? Ich meine, die Allgemeinheit wird schwerlich dafür zu haben sein. Dagegen Studenten der Sinologie kann man es ohne jedes Bedenken empfehlen als sorgfältige, völlig wortgetreue Übersetzung, die sogar noch den Vorzug sachlicher und literarischer Anmerkungen bietet. Sonst aber fragt man sich cui bono?

Dr. Erich Schmitt.

Otto Pelka, Japanische Töpferkunst. Leipzig, Schmidt und Günther. 1922. 143 S., 16, z. T. farbige Tafeln.

Dieses Buch verdankt sein Dasein offenbar dem unwiderstehlichen Drange des Verlegers, für einige in England, hoffentlich vor dem Kriege, erworbene Klischees eine Verwendung zu finden. Die Originale der Tafeln sollen im Britisch Museum stehen, also wohl in dem wunderlichen Department of Ceramics and Ethnography, das jetzt Hobson verwaltet. Ich vermute indessen, daß Hobsons liebevolle Hand diese Meisterwerke inzwischen in die dunkelsten Schrankecken oder die Magazine verwiesen hat, da die Grundgesetze des Britisch Empire den Beamten des Britisch Museum eine nützlichere Verwendung selbst solcher Schätze zu verbieten scheinen. Zu der japanischen Töpferkunst haben sie jedenfalls nur geographische Beziehungen.

Um oder vielmehr gegen die Tafeln, die S. 143 bis auf einige Abbildungen aus meinem niemals besonders gelungenen und heute veralteten „Kunstgewerbe in Japan" und bis auf ein paar Bilder z. T. ganz netter moderner Keramik unverblümt abgelehnt werden, hat Dr. Otto Pelka auch einen Text geschrieben. Er ist nicht ganz so schlimm wie die Abbildungen, die er nicht erläutert, — nicht besser und nicht schlechter, als die anderen Wasserschosse, die die asiatische Mode gerade in Deutschland so üppig treibt. Vielleicht nimmt mich freilich ein wohlwollendes Vatergefühl unbillig für den Verfasser ein, denn sein Buch ist zu drei Vierteilen dem Abschnitte über Keramik in meinem „Kunstgewerbe in Japan" (2. Aufl., Berlin 1919, eine dritte soll 1922 erschienen sein), sagen wir, nachempfunden. Die Vorlage ist nicht allzu löblich, aber vielleicht hätte der Verfasser doch besser getan, das vierte Viertel nicht aus anderen Geschäften zu beziehen: es hebt sich selbst von diesem Hintergrunde nicht sonderlich gut ab. Und sicherlich hätte er besser getan, seine Vorlage sorgfältiger auszuziehen. Weder bei Kümmel noch sonst gibt es einen Arzt Hakuande, so wenig es einen Künstler Gallévase gibt (S. 34), oder wird das Izumo-yaki des Gombei mit seinem sehr fraglichen Onihagi zusammengebracht (S. 81), oder werden die von Oribe angeregten Setotöpfereien mit dem jüngeren bemalten Oribe-yaki gleichgesetzt (S. 38) usw.

Diesem geschichtlichen Echo folgt eine Beschreibung der geläufigsten Ziermotive, mit besonderer Berücksichtigung der in der Töpferkunst so gut wie nie vorkommenden, und eine Liste von Marken, die diesmal nicht Kümmel, sondern den bekannten Markenbüchern entnommen ist und getreulich die Fehler der Vorlage nachbildet, einige aber selbständig hinzufügt. S. 128 oben, Nr. 4 von l. heißt Maiko, nicht Wafuku (sollte heißen Wafuken), S. 130 oben, Nr. 3, Banko steht auf dem Kopfe, desgl. in der 2. Reihe Nr. 4 Seikōzan, S. 132, 2. Reihe am Ende heißt nicht Kichiji Watano, sondern Keitokuēn Watano usw. Den Beschluß macht auf nicht weniger als 7 Seiten ein Kalendarium von der Periode Daiei ab — vermutlich weil Werke der japanischen Töpferkunst fast nie datiert sind, sicherlich nicht, weil auch Kümmel ein solches Kalendarium bringt. O. K.

Lucian und Christine Scherman. Im Stromgebiet des Irawaddy. Birma und seine Frauenwelt. Mit 65 Originalabbildungen München-Neubiberg 1922 (Oskar Schloß). 8°. 132 Seiten.

Professor Scherman und seine verständnisvolle Gattin geben in diesem hübsch ausgestatteten Buche einen Niederschlag ihrer gemeinsamen Beobachtungen und Studien auf ihrer in mehr als einer Hinsicht so außerordentlich fruchtbaren Reise in Hinterindien. (Vgl. auch die Arbeit von Scherman über „Wohnhaustypen in Birma und Assam" im Archiv für Anthropologie Jahrg. Neue Folge Bd. XIV S. 203 ff.). Wie der zweite Teil des Titels sagt, beschäftigt sich das Werk vornehmlich mit der Frauenwelt Birmas, und gerade für diesen Gegenstand mag die Mitarbeit von Frau Scherman von hohem Werte gewesen sein. Jeder, der die asiatischen Kulturstaaten kennt, weiß, daß der weibliche Teil der Bevölkerung

dort für den Mann in der Regel unnahbar bleibt (wenngleich in den Bergländern Ober-Birmas die Verhältnisse nach dieser Richtung hin etwas einfacher zu liegen scheinen), und daß nichts die Wege mehr zu ebnen vermag als die Hilfe einer klugen Begleiterin. Zudem hat die Frau fast immer ein schärferes Auge für Eigenheiten der Kleidung und des Verhaltens ihrer fremden Schwestern als der Mann. So ist denn eine ungemein anziehende Darstellung der Lebensformen in jenen entlegenen und für Deutschland noch nahezu unbekannten Gebieten entstanden. Von reicher Fülle ist der Inhalt der so bescheiden auftretenden Schilderungen. Das gelehrte und gründliche Wissen des geschulten Ethnographen hat sich mit den liebevollen Beobachtungen seiner Mitarbeiterin verbunden, und recht gute Aufnahmen, die wohl ebenfalls der Kamera von Frau Scherman zu danken sind, vervollständigen die Anschaulichkeit.

Eine kurze Einleitung belehrt über Birma in seiner geographischen, ethnographischen und sozialen Eigenart, und in den neun folgenden Abschnitten wird dann eine bunte Völkerschau gegeben über die eigentlichen Birmanen, die Träger der heimischen Zivilisation, die Schan-Stämme im Osten und Nordosten von Ober-Birma und die Bergvölker, ursprünglich gewalttätige und völlig unabhängige kleine Gruppen, die jetzt aber durch die englische Herrschaft (Birma ist seit 1885 von England seinen indischen Besitzungen einverleibt) gezähmt und in den Bannkreis der Zivilisation der Ebene hineingezwungen sind. In einm Anhange werden noch einige Frauengesänge mitgeteilt, die Dr. Huber in München bearbeitet und in Noten gesetzt hat. Es sind ein Reisstampflied und eine Liebesklage, beides Strophengesänge, ersteres mit einem Chor.

Der Inhalt ist, wie bemerkt, ein sehr reicher. Wertvolle Mitteilungen über die religiösen Zustände finden sich neben eingehenden Angaben über die hochentwickelte Webkunst der Schan und besonders der kriegerischen Katschin im äußersten Nordosten, Bemerkungen über die ethnologische Gruppierung der Völker wechseln ab mit Schilderungen des wirtschaftlichen und sozialen Lebens im einzelnen. Und in alldem spielt die Frau immer eine bemerkenswerte Rolle: sie ist eine eifrige Hüterin der buddhistischen Gläubigkeit, sie leistet den größten Teil der Arbeit in den Reisfeldern und Teepflanzungen, und vor allem ist sie durchweg die Künstlerin am Webstuhl. Was hier von den Leistungen namentlich der Katschin-Frau berichtet wird, ist erstaunlich, und die Schilderungen der Verfasser von der mit ganz dürftigen Mitteln betriebenen feinen Musterweberei bei diesen nur mit Mühe befriedeten Bergstämmen (S. 103 ff.) wird manchem eine Überraschung sein. Über die Brettchenweberei in Birma und den Schan-Staaten hat sich Scherman schon früher (s. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1913 S. 223 ff.) ausführlich geäußert. Religionswissenschaftlich interessant sind die Angaben über die Verquickung des birmanischen Buddhismus mit der uralten einheimischen Volksreligion (S. 36 ff.). Birma gilt neben Ceylon und Siam als ein Land, das Buddhas Lehre noch verhältnismäßig rein bewahrt hat, aber auch hier, so wenig wie in den Ländern des Mahāyāna-Systems, in Tibet, China, Korea, Japan, ist sie des einheimischen Geisterglaubens Herr geworden, vielleicht auch gar nicht dessen willens gewesen. Die Verfasser weisen mit Recht darauf hin, daß wer die buddhistische Lehre in ihrer Reinheit aufsuchen will, sie bei den Völkern, auch der südindischen Kirche, nicht finden wird. Die „Nats" (Gespenster) und die „Nāga"s (Schlangengötter) spielen überall ihre Rolle unvermindert weiter, und bei den Palaung, einer der Mon-Khmer-Familie angehörenden Gruppe, wird die Abstammung des ganzen Volkes auf eine Schlangenprinzessin zurückgeführt, und zwar in einer Legende (S. 73 f.) die ganz an die französische Sage von der Melusine erinnert. Auch die bis nach Borneo verbreitete Sage von dem Verlust der durch ein göttliches Wesen verliehenen Schrift (S. 118 ff.) hat vielleicht hier an den Grenzen von Assam ihre Heimstätte. So haben die Katschin ebenso wie die Palaung auf eine eigene Schrift verzichten müssen, und auch die Schan haben die ihrige von der birmanischen übernommen, allerdings mit erheblichen Veränderungen. Es wäre der Mühe wert gewesen, wenn die Verfasser eine Probe der Schan-Schrift mitgeteilt hätten.

Auf einige Einzelheiten möge noch hingewiesen werden. Die auf S. 56 mitgeteilte Gewichtsfolge, die bis zu den Atomen hinunterreicht, findet sich auch bei den ordnungsfanatischen Chinesen, die in der Theorie ein hunderttausendstel Tael kennen.

Daß das von den Chinesen schon sehr früh verwendete Papier „ausschließlich aus Hadern erzeugt" gewesen sei, wie auf S. 65 angegeben, trifft nach der bekannten Angabe der Späteren Han-Annalen nicht ganz zu. Danach benutzte Ts'ai Lun, der Erfinder des Papieres, außer Hadern auch Rinde des Maulbeerbaums, Hanf, Lumpen und Netze. Und nach einer anderen Quelle sollen diese Stoffe einzeln benutzt sein, um verschiedene Arten von Papier herzustellen (vgl. Journ. Asiat. 1905[1] S. 6). Worauf sich die Vermutung gründet, daß die Papiererzeugung durch Verfilzung ihren Ausgangspunkt an der birmanisch-chinesischen Grenze gehabt habe, wird leider nicht gesagt. Ts'ai Lun war in Hunan daheim. Die chinesische Banknote aus der frühen Ming-Zeit, die das Britische Museum besitzt (S. 67), ist nicht so überaus selten. Wenn mich meine Erinnerung nicht täuscht, befinden sich im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe eine oder gar mehrere Banknoten aus derselben Zeit, wenigstens haben sie mir vor Jahren einmal zur Prüfung vorgelegen. Während der Besetzung Pekings durch die fremden Truppen 1900/01 fanden plündernde amerikanische oder englische Soldaten in dem Sockel einer umgestürzten Buddha-Statue ein ganzes Bündel dieser Noten aus der Zeit 1368—1399. Eine davon ist abgebildet im Journal of the North-Chine Branch R. A. S. 1907 S. 26. Das „Junggesellenhaus" bei den Karen, von dem auf S. 97 berichtet wird, muß, wenn Quistorp (Männergesellschaft und Altersklassen im alten China in Mittlg. des Sem. f. Orient. Spr. Jahrg. XVII Abs. 1) recht hat, über den größten Teil des kontinentalen Ostasien verbreitet gewesen sein. Er will in China die älteste Form des Männerhauses in dem Pi-yung kung, der konfuzianischen Studienhalle, wiedererkennen.

Man sieht schon aus diesen wenigen Andeutungen, wieviele Fragen die Verfasser in den Kreis ihrer Untersuchungen ziehen. Sie haben ihr Reisegebiet als kenntnisreiche und scharfsichtige Beobachter mit Liebe und Verständnis für die besuchten Völker durchzogen und bieten ihre Ergebnisse in geschmackvollster und doch anspruchsloser Form dar. O. Franke (Berlin).

Ordhendra Coomar Gangoly, Kshitindranath Mazumdar. Calcutta (H. Mukhurji and Co.) 1923. [Modern Indian Artits, volume one.] 8°. 41 S., 26 Taf.

Die Absicht dieses Buches ist nicht so sehr, eine kritische Darstellung und Bewertung eines jungen indischen Künstlers zu sein, als eine Lanze, gebrochen von einem alten literarischen Vertreter der „Modern School of Indian Painting", für den Erfolg dieser jungen Kunstrichtung. „No elaborate analysis or profound criticism of the works of the artist is intended. The aim is to present through worthy forms of illustrations typical works of each of these artists, with just such a short guide as may help to make the approach of the works easy and pleasant." Der Verfasser wendet sich fast mehr an seine indischen Landsleute als an Europa, um diese neue indische Kunst gegen die europäische Kultur und deren koloniale Auswirkungen mit deren eigenen Waffen zu verteidigen. Er übernimmt die Anschauungen des Westens nicht, aber er wählt aus ihnen die, so dem Wesen der indischen Kunst nahekommen, die der Präraphaeliten und Russen. Die französischen Maler, die für uns so tonangebend geworden sind, werden glatt übergangen, und unter seinen Autoritäten stehen im Vordergrunde — Burne Jones und — Kandinsky. Aber letzten Endes werden doch indische Ideale verfochten: Anaturalismus und Expressionismus. Idealisierte Körper, idealistische Landschaften, idealisierter Ausdruck, dessen letztes Ziel „Vergeistigung". Ganz im Sinne der Präraphaeliten! Und erstrebt wird dies mit den äußeren Mitteln einer sich an die altindischen Höhlenfresken und die mittelalterlichen Miniaturen der Rajputen anlehnenden Zeichnung der Gestalten und der Natur, ergänzt durch ostasiatische Einflüsse in der Landschafterei und Farbengebung, und noch mehr durch solche der Engländer, die freilich mehr in der Art, wie das alteinheimische Material umgeformt und modernisiert worden ist, zum Ausdruck kommen. Aber es ist vielfach doch nur ein Versuch, dies Ideal zu erreichen, wie ein Vergleich dieser Thesen mit den Abbildungen, 26 prachtvollen Farben- und Kupferdrucktafeln, ergibt. So raffiniert oft im einzelnen diese Bilder sein mögen, gar zu häufig scheitern sie an der Unfähigkeit, die erstrebten klassischen Formen frei und lebendig zu meistern, ja manches, wie die Zeichnung der Augen, mißlingt bis zur Karikatur. Und die Vergeistigung ist nicht

selten zur Sentimentalität herabgesunken, noch nicht kitschig im populären Sinne, aber schwächlich und kraftlos. Es ist der gleiche Fall wie bei den Präraphaeliten. Wenn der Verfasser die Ursache dieser Tendenz in der Hinneigung zu der Mystik Chaitanyas und seiner im Gefühl schwelgenden Hingabe an die himmlische Liebe Rādhās und Krishnas sieht, dürfte er wohl das Richtige getroffen haben. Hier Chandīdās und Chaitanya, dort Dante und Franz von Assisi! Hinter all diesem Gemeinsamen der Richtung tritt der junge Maler in der Darstellung in den Hintergrund. Vielleicht mit Recht; denn er schließt sich mehr als viele andere an die beiden Altmeister, Abanindranath Tagore und Nandalal Bose, an. Nur daß die Mängel der Schule bei ihm noch mehr hervortreten. Dem steht freilich eine größere Geschlossenheit seines Werkes jenen, die noch so sehr experimentieren, gegenüber. Und manche seiner Arbeiten schwingen sich zu einer Größe der Inspiration auf, die nur einem Künstler gegeben sein kann, der noch mit voller religiöser Inbrunst an die Mythen seines Volkes und ihren tieferen Sinn glaubt, wie Kshitindra Nath, dessen Erziehung, noch rein indisch, nicht von der Kultur Europas beleckt war. Die Illustrationen zur Krishnamythe mögen süß erscheinen, wer aber die so unendlich zarte und süße Lyrik der mittelalterlichen Bhāktas kennt, wird verstehen, daß sie nicht anders sein konnten. In seiner Sarasvati wächst der sinnlich-üppige und doch selbstbeherrscht-geistige Typus altindischer Göttinnen zu einer glühenden Vision. Und am feinsten vielleicht in Komposition wie Auffassung das kleine Bild Chaitanyas, wie er seinem jungen Weibe die Beweggründe seiner Weltflucht darlegt; so edel ist diese Darstellung zweier geistig hochstehender Menschen, weil hier jedes Pathos, jede Sentimentalität fehlt, und nur eine keusche Zurückhaltung wie ein Hauch über den Gestalten liegt. Aber sonst überwiegt das gemeinsame Typische. Auf den ersten Blick spürt man die starke Einwirkung der europäischen Kunst, je weiter man aber eindringt, um so mehr tritt das Indische hervor. Es ist immer wieder die gleiche Erscheinung. Der kulturelle Austausch führt eben doch zu keiner Zersetzung der asiatischen Kulturen. Sie saugen sich voll von aller westlichen Überlieferung, soweit sie ihnen wesensverwandt, um sie dann zur Waffe der Selbstbehauptung zu wenden. Und letzten Endes wird die ganze Krise nur der Ausgangspunkt einer Erneuerung der alteinheimischen Kultur werden, auch auf dem Gebiete der Kunst.

Hermann Goetz.

Bücherschau.

Alle Bücherſendungen unmittelbar oder durch Vermittlung des Verlages Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10 an Dr. William Cohn, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 97/98.

Oſtaſien.

Franke, Otto, Das Seminar für orientaliſche Sprachen in Berlin und ſeine geplante Umformung. Quelle und Meyer, Leipzig (1924). 34 S.

Gilbert, Friedrich Robert, Die Bilderſchrift von China und Japan als internationale Weltſchrift. Berlin-Leipzig-New York 1924. 8°. 48 S.

Jahrbuch der Aſiatiſchen Kunſt, hrsg. von Georg Biermann. Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1. Bd. 1924. 4°. VIII, 274 S.

Pelka, Otto, Oſtaſiatiſche Reiſebilder im Kunſtgewerbe des 18. Jahrhunderts. Hierſemann, Leipzig 1924. 4°. 58 S., 87 Tafeln.

Roſenberg, O., Die Weltanſchauung des Buddhismus im fernen Oſten. Heidelberg 1924.

Indien, Indochina, Malaiſien.

Bhāſa, Awimaſaka. Schauſpiel, überſ. von Hermann Weller. Leipzig 1924. 8°. 188 S.

Damrong Rajanubhab, Prince of Siam, The Siamese Art of Dancing, Bangkok 1924. 8°.

Döhring, Karl, Siam. Folkwang-Verlag, Darmſtadt-Hagen 1923. 2 Bde. 4°. 60 S., 142 Tafeln; 60 S., 140 Tafeln.

Graham, W. A., Siam. London 1924. 2 vols. 8°. XII, 396, 320 p.

Gupta, S. N., Catalogue of Paintings in the Central Museum, Lahore. Lahore 1922. 8°. 156 S.

Harsha, Priyadarsika, a Sanskrit Drama, transl. into English by G. K. Nariman, A. V. W. Jackson and Ch. D. Ogden. New York 1923. 8°. CXI, 131 p.

Havell, E. B., A short History of India. London 1924. IX, 290 p.

Huſain, Zakir und Ehrenſtein, Alfred, Die Botſchaft des Mahatma Gandhi. Berlin-Schlachtenſee 1924.

Kramriſch, Stella, Grundzüge der indiſchen Kunſt. Dresden-Hellerau 1924. 4°. 141 S., 48 Tafeln.

Kühnel, Ernſt und Goetz, Hermann, Indiſche Buchmalereien aus dem Jahāngīr-Album der Staatsbibliothek zu Berlin. (Buchkunſt des Orients, Bd. II.) Scarabaeus-Verlag, Berlin 1924. 63 S., 43 Tafeln.

Masson-Oursel, Paul, Esquisse d'une histoire de la philosophie indienne. Paris, Geuthner, 1923. 314 p. 40 Fr.

Przyluski, La Légende de l'Empereur Açoka (Açoka-Avadâna) dans les textes Indiens et Chinois. Paris 1923.

Rolland, Romain, Mahatma Gandhi. Zürich-München-Leipzig 1924. 146 S.

Saunders, K. J., Epochs in Buddhist History. London 1924. 8°. X, 243.

Sewell, Robert, A forgotten Empire, Vijayanagar. A contribution to the History of India. London 1924. 8°. XX, 427.

Sinha, Manoranjan, Gaya and Bodh Gaya. Calcutta 1923. 8°. 103 S.

Stutterheim, Willem, Ramalegenden und Rama-Reliefs. München 1924. 2 Bde. 4°. 400, 240 S., 230 Tafeln.

Walleſer, Max, Das Edikt von Bhabra. Leipzig 1923—1924.

Walleſer, M., und Shwe Zan Aung, Dogmatik des modernen ſüdlichen Buddhismus. Winter, Heidelberg 1924.

Walleſer, Max, Sprache und Heimat des Pali-Kanons. Heidelberg 1924. 24 S.

China, Turkeſtan, Tibet.

Devaranne, Th., Chinas Volksreligion. Tübingen 1924. 16 S.

Hodous, Lewis, Buddhism & Buddhists in China. 1924. 16mo. 95 S.

Mayers, William F., the Chinese Reader's Manual, a Handbook of Biographical, Historical, Mythological and general Literary Reference. London 1924. 8°. XVI, 444.

Meyer, A. E., Chinese Painting as reflected in the Thought and Art of Li Lung-Mien 1070—1106. New York 1923. 4°. 263 S.

Niedermayer, Oskar von, Afghanistan, Leipzig 1924. 70 S. 246 Tafeln.

Saussure, L. de, L'origine de la rose des vents et l'invention de la boussole. Genf 1923. 68 p.

Segalen, Victor, de Voisins, Gilbert, Lartigue, Jean, Mission Archéologique en Chine (1914—17). Atlas, Tome 1. La sculpture et les monuments funéraires (provinces du Chân-si et du Sseu-tch'ouan). Pl. I à LXVIII. 4°. XIII S. Genthner, Paris 1923.

Ségny, E. A., Les laques du Coromandel. Paris 1923. Folio.

Seidel, August, Chinesische Konversations-grammatik (Methode Gaspey-Otto-Sauer). Heidelberg 1924. 8°.

Soothill, W. E., the three Religious of China, a Study of Confucianism, Buddhism and Taoism. London 1923.

Taranzano, Charles, Vocabulaire des sciences mathématiques, physiques et naturelles. II. vocabulaire chinois-français. Sien-hsien 1921. 964 p.

Tizac, H. d'Ardenne de, the Stuffs of China, Weaving and Embroideries. London 1924. Folio. 14 S.

Werner, E. T. Chalmers, Myth & Legends of China. London 1924. 10, 453 S. 32 ill.

Wieger, L., Chine moderne I. Moralisme officiel. 529 p. II. Le flot montant. 483 p. Sien-hsien 1921.

Wilhelm, R., Chinesische Lebensweisheit. Darmstadt 1922. 107 S.

Japan und Korea.

Barell, J., Japanische Tempelfeiern und Volksfeste. Basel 1924. 2 Bde. 259, 239 S. 8°.

Brown, Louise N., Blockprinting & Book-Illustration in Japan. London 1924. IX, 261.

Fonahn, A., Japanische Bildermünzen, übers. v. E. Jänkelmann. Hiersemann, Leipzig 1923. 8°. 19 S. 188 Abb.

Paris, John, Kimono. Wieland-Verlag, München 1923. 8°. 400 S.

Warner, Langdon, Japanese Sculpture of the Suiko Period. Published for the Cleveland Museum by the Yale University Press. With an historical introduction by Lorraine d'O. Warner. 145 plates.

Kataloge.

Museen:

British Museum. Guide to the Pottery and Porcelain of the Far East. London 1924. X, 168.

Hackin, J., Guide-Catalogue du Musée Guimet. Les Collections bouddiques (Inde Centrale et Gandhâra, Turkestan, Chine septentrionale, Tibet.) Paris et Bruxelles, van Oest, 1923. 175 p.

Bücher:

Paul Geuthner, Paris 13, Rue Jacob, Ephémérides Bibliographiques, 72, 73.

Edward Goldston, London WC 1. 25, Museum Street. New and second-hand Books on Oriental Art. Catalogue 6.

Paul Graupe, Berlin W 35, Lützowstr. 38. — Verzeichnis der Bibliothek über Ostasien und seine Kunst des Dr. Oskar Münsterberg.

Otto Harrassowitz, Leipzig, Querstr. 14. Ephemerides Orientales. Orientalistische Neuerscheinungen, Nr. 23.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Asien, Land- und Volkskunde. Katalog 539.

K. F. Koehler, Leipzig, Täubchenweg 21. Neuerwerbungen antiquarischer Bücher 232: Orientalia.

Heinz Lafaire, Hannover, Ebhardstr. 8. Katalog 17. Ostasien, Indochina, Indonesien, Ozeanien.

Luzac & Co., London W. C. 46, Great Russell Street. Oriental Religion and Philosophy. Bibliotheca Orientalis XXVI.

Luzac & Co., London W. C. 1, 46, Great Russel Street, Oriental List and Book Review, jan.-march, april-june 1924.

Markert und Petters, Leipzig, Seeburgſtr. 53. Orientaliſche Bücherliſte 5: Indiſche Sprache und Literatur.

Edmund Meyer, Berlin W. 35, Potsdamerſtr. 28. Katalog 63. Oſtaſien. Kunſt.

Wolf Mueller, Berlin SW. 11, Schönebergerſtr. 8. Katalog 10: Orientalia & Africana.

Verſteigerungen.

Antiquitäten China & Japan. Lepke, Berlin, 1.—3. April 1924.

Oeuvres d'Art du Japon choix d'estampes et de livres. Coll. Gonse. Paris, 5.—11. Mai 1924. 32 Tafeln.

Séquestre Worch, 10. Vente. Objets d'Art Anciens de la Chine. Paris, 6 juin 1924.

Monochromes de la Chine, Collection A. Desmazières, Paris, 11/12 juin, 12/15 mai 1924.

Objets d'Art d'Extrême-Orient, collection de Mm. B. Paris, 27/29 avril, 19/21 mai, 30/31 mai, 30 juin, 1 juillet, 2/4 juillet 1924.

Selection of Oriental Works of Art, on view at Spink & Sons Galleries, 5/7 King Street, London SW 1.

Zeitschriftenschau.

Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden genannt. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Verfasser um Einsendung von Sonderabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.

Deutschsprachliches.

Anthropos XVIII—XIX.

Reinhard Müller, Über Votive aus Osttibet (Kinatschwan).

Die Brockensammlung. Zeitschrift für Angewandten Buddhismus, Neubuddhistischer Verlag (Dr. Paul Dahlke) Berlin 1924.

Einiges über die Shin-Sekte.

Cicerone XVI, 1924. Heft 6: Martin Hürlimann, Moderne Japanische Malerei. (10 Abb.)

Der Deutsche, 27. Juni 1924.

Joh. Nobel, Wer war Buddha?

Deutsche Allgemeine Zeitung.

1. 9. Mai 1924. Yule, Goethe und Konfuzius.

11. Mai 1924. E. Schmidt, Westöstliche Parallele. Ein chinesischer Vergleich zwischen Goethe und Konfuzius.

Pekinger Abende, hrsg. von Richard Wilhelm.

II, 1. Okkultistische Erscheinungen. — Gedichte aus der Tangzeit. —

II, 2. Chinesische Renaissance. — „Die redenden Augensterne". Märchen aus Liau Dschai von Pu Sung Ling. —

II, 3. Goethe und die Chinesische Kultur. — Der ehrliche Finder, der seinen Sohn fand (aus der Novellensammlung Gin Gu Ki Guan).

Velhagen und Klasings Monatshefte. A. v. Le Coq. Die Brücke zwischen dem Hellenismus und dem Chinesentum (29 Abb.).

Zeitschrift für Buddhismus V, 1924.

Mrs. Rhys Davids, Die buddhistische Lehre von der Wiedergeburt.

Th. Stcherbatsky, Erkenntnistheorie u. Logik nach der Lehre der späteren Buddhisten.

A. Hillebrandt, Indische Einflüsse auf die Deutsche Literatur.

Heimann, Die Lehre der Upanishaden als Grundlage der späteren indischen Systeme.

R. Kita, Über die Japanische Mystik.

H. H. Karny, Ein Besuch beim Borobudur.

W. Geiger, Samyutta-Nikaya.

Zeitschrift für Ethnologie, 55, Heft 5/6, 1923.

Yoshikiyo Koganei, Bestattungsweise der Steinzeitmenschen Japans.

Zeitschrift für Geopolitik, I, 5, 1924.

Walther Wüst, Der Lamaismus als Religionsform der Hochasiatischen Landschaft.

Zeitschrift für Historische Waffen- und Kostümkunde, Berlin 1924, Heft 1:

Hermann Goetz, Der Zusammenbruch des Großmoghulreiches im Lichte der Kostümgeschichte. (5 Abb.)

—, Die Tscholi. Ein Beitrag zur Geschichte der indischen Frauentracht (Sitzung 28. Nov. 1923). (1 Abb.)

Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft 39,2. 39,3.

Devaranne, Die Mentalität Japanischer Mädchen.

Witte, Buddhismus und Christentum in China.

Devaranne, Jubiläum der größten Japanischen Sekte.

Witte, Was lehrt uns die Missionsgeschichte Chinas für die Missionsaufgabe der Gegenwart in China?

Fremdsprachliches.

Acta Orientalia II, 3, 4, 1923—24.

L. Woitsch, Beiträge zur Lexikographie des Chinesischen.

W. E. van Wijk, On Hindu Chronology III.

J. Ph. Vogel, Serpent Worship in ancient & modern India.

L'Amour d'Art, Nr. 5, Mai 1929.

H. d'Ardenne de Tizac, L'exposition Chinoise du Musée Cernuschi. I. Les bronzes.

Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York XIX, 6, June 1924.

S. C. B. R., The Tuang Fang Sacrificial Table (4 ill.).

Journal of the American Oriental Society, 43.

Ananda Coomaraswamy, Hindī Rāgmālā Texts.

Journal of the Royal Asiatic Society, April 1924.

K. N. Sitaram, Dramatic Representations in South India.

C. Phillips Cape, Some Words and Sentences illustrating the Argot of the Doms.

F. W. Thomas, The Kundamala of Dignaga Acarya.

D. L. R. Loriner, Notes on the Phonetics of the Gilgit Dialect of Shina.

The Kokka.

350. Harada, Ornamental Patterns on Korean Tiles. — Taki, Expression and Imitation in Painting. — Yamai Sōshi, Bes. Sekido, Nagoya. — Kokuzō, E. Fujiwara, Bes. Marqu. Inouye. — Amitābha, Bronze, dat. 593, ausgegr. sō. von Chaochou, früh. Slg. Tuan Fang. — Yasunobu, eine von 12 Landschaften, Bes. Vic. Akimoto. — Chikuden, Blumen und Vögel, dat. 1829, Bes. Matsumoto, Ōsaka. — Mokubei, Landschaft, dies. Sammlung. — Über die Inschrift des Bishamon, Holz, im Sekkeiji, im 高 知 Kreise, durch die die Figur nebst drei zugehörigen als Arbeit des Tankei 湛慶 bestimmt wird. — Amida mit 4 Begleitern und 2 Bodhisattva, Bronze.

351. Sawamura, the Buddhist Sculptures in the Cave Temples of Ajantā I. — Ders., On Yajirō, an Engraver of the Higashiyama Period. — Tanaka, On the „Shi-ch' ü-pao-chi 石渠寶笈. — Aoki Shukuya 夙夜, Fuji, Bes. T. Hara, Yokohama. — Kano Naizen, Toyokuni Matsuri, Toyokuni Jinja. — Kimura Tangen, Krähe auf dürrem Baume, Bes. H. Shōji, Akita. — Wang Chien-chang, zwei von 12 Landschaften, Bes. M. Matsumoto, Ōsaka.

352. Sawamura, Ajantā, Forts. — Watanabe Kwazan, Fische, dat. 1834, Bes. Bar. Iwasaki. — Buddha aus Ajantā. — Naizen, Toyokuni Matsuri. — Kōrin, Kormoranfischen, Bes. Bar. Iwasaki. — Kawakatsu Tsunemasa 川又常正, Dame beim Räucherspiel, Bes. T. Takeoka, Kōbe. — Monkwan 文 圓, Monju, dat. 1334, Tōji.

353. Itō, The Relation between Indian and Saracenic Architecture. — Hokkekyō-Rollen, vor 1238, Jikōji, Saitama. — Rakan, jap., vor Minchō, Kyōnenji. — Shakujō, verg. Bronze, China, Sung oder älter, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Gyokushū, Landschaft aus Album, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Noro Kaiseki, 2 Landschaften, Bes. M. Matsumoto, Ōsaka.

354. Taki, The Painting of Social Manners in Ancient China. — Itō, Relation, Forts. — Wên Pai-jên 文伯仁, Landschaft, Mak., Bes. Iwasaki. — Porträt einer T'ang-Dame, Turfan, Bes. Ōtani, Kyōto. — Fudō, Mitte 12. Jahrh., Shōrenin. — Miyamoto Niten, Taube auf Pflaume, Bes. Marqu. Hosokawa. — Okada Beisanjin, Herbstlandschaft, dat. 1807, Bes. G. Yukawa, Ōsaka. — Hokusai, Shōki, dat. 1844, Bes. T. Takeoka, Kōbe.

355. Taki, An Exemple of the Earliest Indian Painting (Ajantā, Höhle IX, „possibly prior to the 1st century"). — Sawamura, Ajantā, Forts. — Stier, Yüan?, Bes. Bar. Morimura. — Skulptur aus Ajantā. — Baiitsu, Landschaft, Bes. G. Yukawa, Ōsaka. — Ti T'ai-kan 戴大坤, Frühlingslandschaft, dat. 1773, Bes. Bar. Iwasaki. — Suzuribako, Goldlack, Löwe, Kamakura-Afshiaga, Mus. Tōkyō.

356. Taki, The Indian Type in the Temple-Building of Northern China. — Hamada, On Grape and Animal Patterns. — Iwasaki, On Foucher's „Beginnings of Buddhist Art" I. — — Landschaft, Yüan?, Bes. Bar. Morimura. — 1000armige Kwannon, Kamakura, Bes. Kawasaki, Kōbe. — 36 Priesterdichter, nach 1347, Bes. R. Sasaki, Tōkyō. — Kushiro Unsen 釧 泉, Album mit Landschaften, dat. 1801, Bes. M. Matsumoto, Ōsaka. — Ishikawa Toshinobu, Schönheit, Bes. T. Takeoka, Kōbe.

357. Taki, Indian Type, Forts. — Iwasaki, Foucher, Forts. — Iwasa Katsushige, Schönheit, Bes. Bar. Morimura. — Sōtatsu, Schirm, Fächer mit Szenen aus den Hōgen-Heiji-Kriegen, Kais. Sammlung. — 2 Holzplatten mit den beiden Mandara, Bes. Bar. Morimura. — Keibun, Pflaumen, Fusuma, ders. Bes. — Chikuden,

Album mit Landſchaften, dat. 1829, Beſ. M. Matſumoto, Ōſaka. — Lang Shih-ning (Caſtiglione) und T'ang Tai 唐岱, Blumen und Vögel, Beſ. K. Tanaka.

Koo- Hsio Chi-K'an. A Journal of Sinological Studies I, 3, july 1923.

A. von Staël-Holstein, Remarks on an 18th century Lamaist Document.

Pan Tsun-hsing, An Essay in Proto-Chinese.

Ma Hêng and Lo Chên-yü, A Note on the Fragment of the Stone Copy of the Classics in the year 175 A. D.

The Modern Review. (Calcutta).

January 1924: Rabindranath Tagore, The Problem.

Abu Rihan, The Caves of Kanheri.

P. T. Thomas, The Indian Cotton Industry about 1700. Jadunath Sarkar, Aurangzib's Favourite Son.

March 1924: P. T. Thomas, The Indian Cotton Industry about 1700 (Continued).

A. C. Benerji, Gaganendranath Tagores New Indian Art.

April 1924: R. D. Banerji, Gandhara Sculptures from Jamalgarhi (42 fig.).

N. C. Mehta, India through Chinese Eyes in the 4 th century A. D.

A. K. Maitra, Studies in the Sculpture of Bengal.

May 1924: Jademath Sarkar, The first printed Life of Shivaji 1688.

—, Sources of the Life of Shivaji.

June 1924: R. Gautain, Sipi Fair.

M. Waine, The Sacred Places of Mysore.

The Pennsylvania Museum Bulletin XIX, 84, march 1924.

J. W. B., A Yung Cheng Vase.

F. K. W., Persian and Indian Miniatures.

Rūpam, no. 18. april 1924:

Ananda Coomaraswamy, Some Indian Sculptures in American Museums.

J. Marshall, Influence of Race on Early Indian Art.

Stella Kramrisch, Influence of Race on Early Indian Art.

M. A. Muusses, The Features of Indo-Javanese Images.

Collection of Professor William Rothenstein (Indian Miniatures).

The Preservation of the Ajanta Frescoes.

Two Images from Bharalpur.

Svenska Orientsällskapets II, Stockholm 1924.

Jarl Charpentier, L'Indianisme en Suède.

—, Miniatures manichéennes de l'Asie Centrale.

T'oung Pao XXII, Nr. 4, Oktober 1923.

Paul Pelliot, Notes sur quelques artistes des six dynasties et des T'ang. S. S. 225.

Mélanges: Le tombeau de l'empereur Tao-tsong des Leao, et les premières inscriptions connues en langue K'itan.

Auszug aus Bulletin catholique de Pékin Nr. 118, Juni 1923, 236 ff. Das Grab des Kaiſers (1055—1101) und ſeiner Kaiſerin, etwa 25 Li von 慶州 Ching-chou, Bez. 林西 Lin-hſi, etwa 44′ 7′ n.Br., 118° 40° ö. L., wurde Anfang 1922 von Ortsanwohnern mit großer Mühe geöffnet und entwäſſert. Es war ſchon beraubt (wohl ſchon im 12. Jahrh.). Der Berichterſtatter (L. Ker) ließ durch drei Chineſen nicht ohne erhebliche Schwierigkeiten die Inſchriften kopieren (leider nicht abklatſchen), die ſich auf zwei am Boden liegenden Steinplatten von 4 Fuß Breite und 8 Zoll Dicke fanden. Die Inſchriftplatten waren zum Schutze mit anderen, gleich großen reich verzierten Platten bedeckt. Die Inſchriften ſind zweiſprachig, chineſiſch und K'itan (856 und 583 Zeichen). Bisher waren nur 5 ſichere K'itan-Zeichen bekannt.

Livres nouveaux.

劉喜海 Liu Hsi-hai (geſt. zwiſchen 1851 und 1860), 海東金石苑 Hai-tung-chin-shih-yüan, hersgeg. von Lin Ch'êng-kan 劉承幹 und Lo Chên-yü mit Hilfe wieder aufgefundener Mſſ. und Abklatſche. Inſchriften aus Korea, Han bis Ming.

Veröffentlichungen des Muſeums in Tientſin, darunter 鉅鹿宋器叢錄 Chü-lu Sung-ch'i Ts'ung-lu, 1. Serie, Inſchriften auf Töpfereien der Sungzeit aus Chü-lu (ſ. u.), 1 H. 1 Tael 50. — 8 Hefte (8 Taels) über Inſchriften auf Schildkrötenſchalen und Knochen (Yin-Dynaſtie).

Dasſelbe, 5, Dezember 1923.

G. Mathieu, Le système musical.

P. Pelliot, Un nouveau périodique oriental: Aſia Major.

S. 356. Zu Haas, Lun-yü II, 16. Auch Pelliot überſetzt 攻 „s'appliquer à, s'attacher à".

S. 359. „Le texte actuel (der Bambus-Annalen) est un rifacimento des Ming."

S. 362. Die Landſchaft des Wang Hſi-chih (321—379) wird abgelehnt.

S. 364. Über die unechten Teile des Shu-ching und der Bambus-Annalen.

S. 365, 367 A. Das 古玉圖譜 Ku-yü T'u-p'u (Laufer, Jade 8—12) iſt vielleicht „un faux qui, lors de sa présentation aux commissaires de K'ien-long, n'était peut-être pas bien ancien".

S. 366. Über die „Inſchrift Yü des Großen" (ſ. O. Z. VI, 265 f.), deren Echtheit mehr als zweifelhaft iſt.

S. 374. Die „Calligraphy of Wang Hsi-chih" aus Lu-lan. „C'est pure fantasmagorie d'y chercher un autographe — ou même la copie d'un autographe — d'un écrivain célèbre qui vivait au IVe siècle vers les bouches du Fleuve Bleu".

Mélanges.

P. Pelliot, La date des „Céramiques de Kiu-lou". Chü-lu 鉅鹿, Chihli, wurde 1108 vom Hoangho überſchwemmt und mit einer 20 Fuß dicken Lößſchicht bedeckt. Seit 1920 iſt der Inhalt der Sungſiedelung von den Bewohnern der Stadt ausgebeutet worden. „On extrait de là non seulement des céramiques, mais des bronzes, des pierres sculptées, des bois laqués, des bois, des objets en os, des fragments de mobilier, etc." Datierte Töpfereien von 1092, 1103, 1108. Viel iſt ſchon ins Ausland gewandert, und Pelliot warnt mit Recht vor den „faussaires et truqueurs", auch an Ort und Stelle.

Derſ., Une „société d'études orientales" en Chine, 東方學會, zunächſt in Peking und Tientſin.

Zu der Note über „Alt-Kutſcha" auf S. 389 mag die Bemerkung genügen, daß Alt-Kutſcha im Zuſammenhange mit der ſpäteren Arbeit desſelben Vf. „Tusca" beurteilt werden muß. Wer Tusca kennt, wird ohne weiteres wiſſen, wie es mit Alt-Kutſcha ſteht.

Dasſelbe, XXIII (1924), Nr. 1.

Paul Pelliot, Les classiques gravés sur pierre sous les Wei en 240—248. Neuerdings aufgefundene Bruchſtücke beweiſen, daß das Shu-ching in dieſer Redaktion noch keines der 25 Kapitel des Mei Tsê 梅賾 und ebenſowenig die „Vorrede des K'ung An-kuo 孔安國" enthielt. Dieſe ſind Fälſchungen (S. 25) vielleicht von Wang Su 王肅 (geſt. 256).

Derſ., Kouo hio ki k'an 國學季刊, I, 1. 2, Inhaltsangabe des „Journal of Sinological Studies". U. A. Aufſatz des Ma Hêng 馬衡 über die bekannten „Steintrommeln" in Peking (O. Z. VI, 213 ff.), die einem Fürſten von Ch'in zwiſchen 8. und 4. Jahrh. v. Chr. zugeſchrieben werden.

Derſ., Manuscrits chinois au Japon. Japaniſche Veröffentlichungen. 1. 景印唐鈔本 Ein Tōshōhon, hrsgeg. von der Univerſität Kyōto, 1. Samml. (a. Lieder aus dem Shih-ching, T'ang-Mſ. b. Kommentar zu Teilen des Shih-ching, T'ang-Mſ. c. Kapitel 30 des 翰苑 Han-yüan, Enzyklopädie von Chang Ch'u-chin 張楚金 um 700, Nachrichten über das Ausland. Viele ſonſt verlorene Stellen alter Texte. d. Kapitel 29 und 30 des 王勃集 Wang Po chi [648—76]). 2. Mſſ. aus dem Beſitze des Kanda Kōgen (a. Bruchſtück des „Shu-ching in Ku-wên 古文", vor 744. b. Bruchſtück aus Kapitel 29 des Shih-chi, T'ang. c. Bruchſtücke aus dem Shih-shuo-hsin-shu 世說新書 des Liu I-ch'ing 劉義慶 [401—444], T'ang. d. Bruchſtück aus dem Wang Po chi). 3. Bruchſtücke aus dem „Shu-ching in 古文 (vor 744). 4. Enzyklopädie des Wang Po, 41 Stücke, aus dem Shōsōin, 707. 5. Auszüge aus buddhiſtiſchen Schriften von der Hand des Kaiſers Shōmu, 731, ſonſt nicht erhalten. 6. „Formulaire de lettres", vielleicht von Tu Yu-chin 杜有晉, von der Hand der Kaiſerin Kōmyō (701—760). 7. Bruchſtücke des 玉篇 Yü-pien von Ku Yeh-wang (543).

P. Borchardt, L'itinéraire de Rabbi Benjamin de Tudèle en Chine.

Mélanges: An Ancient Seismometer (A. C. Moule).

Kurze Mitteilungen.

Hochschulen, Vereine, Vorträge.

Dem Sinologen, Pfarrer und Missionar D. Dr. Richard Wilhelm in Peking ist ein Lehrauftrag für Chinakunde an der Universität Frankfurt a. M. erteilt worden. —

Der bisherige Dozent an der Universität Lyon, Henri Focillon, Verfasser des Buches l'Art bouddhique, wurde als Nachfolger Esmile Mâles an die Sorbonne berufen. —

In der Berliner Gesellschaft für Anthropologie sprach am 17. Mai Prof. Hubert Schmidt über „Prähistorisches aus Ostasien". —

Dr. v. Glasenapp sprach im März im Saale des Vox-Hauses über „Indische Literatur von ihrem Anfang bis zur Gegenwart". —

Im Mai wurde die deutsch-chinesische Tungchi-Universität zu Wusung bei Shanghai eröffnet. Sie umfaßt vorläufig eine technische und eine medizinische Fakultät. —

Neuerscheinungen.

Der Verlag Ernest Benn, London kündigt folgende ostasiatische Neuerscheinungen an: R. L. Hobson, The Catalogue of the George Eumorfopoulos Collection of Chinese, Corean and Persian Pottery and Porcelain (6 Bände); Osvald Sirén, Chinese Sculpture from the Vth to the XIVth Century; Albert J. Koop, Early Chinese Bronzes; R. L. Hobson, The later Ceramic Wares in China; K. de B. Codrington, Ancient India (3 Bände); Alfred Salmony, Sculpture in Siam. —

In Japan erscheint eine neue Ausgabe des Tripitaka in chinesischer Sprache, herausgegeben von den Professoren Takakusu und Watanabe. Die Ausgabe ist auf 55 Bände zu je 1000 Seiten berechnet und soll in vier Jahren vollendet sein. —

Arthur Waley gibt ein Year Book of Oriental Art and Culture heraus, das bei Benn, London, erscheinen wird. — Artibus Asiae ist der Name einer neuen Zeitschrift für östliche Kunst, die, v. Karl Hentze, Antwerpen und Alfred Salmony, Köln herausgegeben, im Avalun-Verlag, Hellerau erscheinen soll.

Schließlich ist auch in Paris eine neue „Revue des Arts Asiatiques" herausgegeben von E. Jaloux und Florence Fels, erschienen. Mit dem Biermannschen Jahrbuche also vier neue Zeitschriften die der asiatischen Kunst gewidmet sind! —

Arthur Waley bereitet eine Übersetzung des Genji Monogatari vor, deren erster Band im Februar 1925 erschienen soll. —

Ausstellungen und Museen.

In dem Indischen Pavillon der Ausstellung zu Wembley wurde eine Ausstellung indischer Kunst eröffnet. Sie enthält an 100 Bilder und fast ebensoviel Skulpturen, die das India Office, Prof. William Rothenstein, G. Eumorfopoulos, Charles Ricketts u. a. m. zur Verfügung gestellt haben. —

Die holländische Vereinigung von Freunden der asiatischen Kunst bereitet für September-Oktober 1925 eine Ausstellung chinesischer Kunst in Amsterdam vor. —

Für den Frühling 1925 wird in Paris eine Ausstellung asiatischer Kunst vorbereitet. —

In der Abteilung für ostasiatische Kunst der Kölner Galerie Flechtheim folgte auf die Ausstellung der chinesischen Farbholzschnitte jetzt eine Auswahl japanischer Schnitte aus der Blütezeit dieser Kunst, dem späten 18. Jahrhundert, vertreten durch Kiyonaga, Utamaro und Sharaku. Dazu kommen einige Proben von Sung-Keramik und kleine Lackarbeiten. —

Das Metropolitan Museum of Art, New York versendet seinen Bericht für das Jahr 1924, die Smithsonian Institution den „Report on the Progress and Condition of the United States National Museum, 1923". —

Im Mai fand bei Felix Stößinger, Verlag und Antiquariat, Berlin-Schöneberg, Wartburgstr. 18 eine kleine Ausstellung chinesischer Farbendrucke statt. —

Die neu geordnete und gesichtete ostasiatische Abteilung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe ist seit Ostern der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. —

Im Mai fand bei Josef Altmann, Berlin W 10, Lützowufer 13 eine Ausstellung japanischer Holzschnitte vor allem neuerer und neuester Zeit aus der Sammlung des deutschen Botschafters in Japan Dr. Wilhelm Solf statt. —

In Straßburg wurde im Mai eine „Exposition Chinoise d'Art ancien et moderne" eröffnet. U. a. stellten eine Anzahl in Frankreich studierender chinesischer Maler und Malerinnen aus. —

Verschiedenes.

Der Deutsche Orientalistentag findet in München in der Zeit vom 1.—4. Oktober statt. —

Frankreich hat mit Afganistan einen Vertrag abgeschlossen, wonach es in den nächsten dreißig Jahren das Recht haben soll, in dem Lande Ausgrabungen zu veranstalten. An der Spitze der französischen Forschungsexpedition steht Professor A. Foucher, der im Mai 1923 eintraf und mit den Ausgrabungen begonnen hat. —

Der amerikanische Archäologe C. W. Bishop vom Smithsonian Institute, Washington, der zur Zeit in China arbeitet, gab englischen Pressevertretern einen Bericht über eine für die Frühzeit der chinesischen Kultur geradezu epochemachende Ausgrabung, deren Wert leider durch das brutale und bedenkenlose Vorgehen der chinesischen Beutejäger zum großen Teil wieder illusorisch gemacht worden ist. Von Chongchow, in der Honanprovinz, wurde er kürzlich nach dem 27 Meilen entfernten Hsin-Cheng gerufen, wo wertvolle historische Funde gemacht worden seien. Als er dort eintraf, fand er ein durch die dort stationierte Soldateska oberflächlich durchwühltes Grab vor. Diese hatte eine Menge Bronzefiguren und Töpfereien ans Licht gebracht, die zum größten Teil bereits verschwunden oder zerschlagen waren. Nachträgliche Feststellungen ergaben, daß die Totenkammer mit über hundert Bronzefiguren, die z. T. vergoldet waren, mit Schmuckstücken, einem teilweise vergoldeten Wagen, Vasen, Töpfen, tierischen Knochen verschiedenster Art u. a. m. angefüllt war. An den meisten Stücken hatten aber die Soldaten den Goldbeschlag abgerissen, wertvolle Teile der Kleinodien losgetrennt, die Bronzefiguren mit Pickelhieben zerschlagen und die Menschen- und Tierknochen zerstreut. Bishop datiert das Grab auf die Zeit von 400—250 Jahre v. Chr. (Zeitungsnachricht, die sich der Nachprüfung entzieht). —

Dr. Ing. A. Hoenig sprach im September 1923 im Museum zu Batavia über „Das Formproblem des Borobudur". Wie die „Deutsche Wacht" berichtet, vertrat der Vortragende im Gegensatz zu den bisherigen Anschauungen die Ansicht, daß zwei verschiedene Baustile zu unterscheiden seien. Die fünf unteren viereckigen Galerien gehörten dem einen, die obere Hälfte dem anderen an. Man müsse zwei Bauperioden annehmen, zwischen denen die Bautätigkeit unterbrochen gewesen sei. Man wird abzuwarten haben, wie sich die Fachleute zu dieser Hypothese stellen. —

Die Kgl. Bibliothek von Kopenhagen bereitet den Katalog einer wertvollen chinesischen Büchersammlung vor, die ihr von dem in China verstorbenen Dänen Knudsring vermacht wurde. Die Sammlung umfaßt 20000 chinesische Bücher, sowie eine Anzahl seltener Werke und buddhistischer Manuskripte. —

Eine Denkschrift des Preußischen Kultusministeriums vom 30. 4. 1923 hatte sich für die Eingliederung des Seminars für orientalische Sprachen in die Universität Berlin ausgesprochen. G. Kampffmeyer hat diesen Plan in einer Flugschrift („die deutschen Auslandsinteressen und das Seminar für orientalische Sprachen zu Berlin") bekämpft, O. Franke ihn verteidigt („das Seminar für orientalische Sprachen und seine geplante Umformung"). Die Ausführung des Planes ist anscheinend aufgegeben, vielmehr, wie wir annehmen möchten, aufgeschoben worden. Denn, wenn Franke schreibt: „die Unterhaltung einer wirklichen Auslandshochschule ist heute eine glatte Unmöglichkeit", und am Schlusse die Folgerung zieht: „die wissenschaftliche Auslandskunde wird in Deutschland hinfort in den Universitäten betrieben werden, oder sie wird überhaupt nicht mehr betrieben werden", — so ist es nicht ganz leicht, sich der Einsicht zu verschließen, daß er Recht hat. —

In den nächsten Heften der O. Z. werden u. a. voraussichtlich folgende Autoren zu Worte kommen: T. J. Arne (Stockholm); A. Forke (Hamburg); H. v. Glasenapp (Berlin); Erich Hänisch (Berlin); Otto Kümmel (Berlin); B. Rathgen (Marburg); Roorda (Leiden); H. F. E. Visser (Haag).

Abgeschlossen: 1. August 1924.

NEUE FOLGE 1. JAHRG. DER GANZEN REIHE 11. JAHRG. 4. HEFT 1924

N
8
.08

OSTASIATISCHE ZEITSCHRIFT

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER KUNST UND KULTUR DES FERNEN OSTENS

THE FAR EAST

AN ILLUSTRATED QUARTERLY REVIEW DEALING WITH THE ART AND CIVILISATION OF THE EASTERN COUNTRIES

L'EXTRÊME ORIENT

ÉTUDES ILLUSTRÉES TRIMESTRIELLES SUR L'ART ET LA CULTURE DE L'ASIE ORIENTALE

EDITED BY HERAUSGEGEBEN VON *DIRIGÉES PAR*

OTTO KÜMMEL / WILLIAM COHN
ERICH HÄNISCH

VERLAG WALTER DE GRUYTER & CO.
BERLIN W. 10 UND LEIPZIG

FACHZEITSCHRIFT DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT

Inhalt von Heft 4. :: Okt.—Dezember 1924.

Aufsätze Seite

Alfred Forke, Schang Yang, der eiserne Kanzler, ein Vorläufer Nietzsches 249
E. Hauer, Die vierte der Fünf großen Heimsuchungen Chinas. II 263

Miszellen

Hermann Götz, Krishnaitische Reliefs aus Kōnārka 282
T. B. Roorda, Neuere Literatur über die Hindu-Javanische Kunst 283
Otto Kümmel, Subjects portrayed in Japanese Coulour-Prints 305
T. J. Arne (Stockholm), Die neuen Steinzeitfunde in China 309
C. Fliegeraufnahmen des Borobudur 311

Seite

Besprechungen

Martin Hartmann, Zur Geschichte des Islam in China (Erich Hauer) 312
Langdon Warner, Japanese Sculpture of the Suiko period (H. F. E. Visser) 313
Asobi, Altjapanische Novellen (Cl. Scharschmidt) 319
Ueda (Mannen) usw., Daijiten O. K.' 320
Ernst Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient (Hermann Göt) 321
Berthold Laufer, Milaraspa (Dr. H. Körber) 322
Neue Indien-Literatur (H. v. Glasenapp) 324

Bücherschau 327

Zeitschriftenschau 329

Kurze Mitteilungen 331

Alle Zusendungen für die Schriftleitung werden an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98, erbeten. — Die Herausgeber übernehmen für die Beiträge die Verantwortung nur im Sinne des Preßgesetzes.

Die Mitglieder der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft erhalten auf den jeweilig gültigen Abonnementspreis 10% Ermäßigung.

FLATOW & PRIEMER

Ebenisten und Kunsthändler
Werkstätten für Innenarchitektur

BERLIN W. 10

Viktoriastraße 29 Ecke Margarethenstraße

Gegründet 1836

Schang Yang, der eiserne Kanzler, ein Vorläufer Nietzsches.

Von Alfred Forke.

Schang Yang 商鞅, Yang von Schang ist so genannt von der Landschaft Schang in Südwest Schensi, mit welcher er zur Belohnung für seine großen dem Tch'in Staat geleisteten Dienste belehnt wurde. Vorher wurde er gewöhnlich als Wei Yang 衛鞅, das heißt Yang von Wei bezeichnet, denn er war ein illegitimer Sohn aus dem Fürstenhause Wei. Dieses führte den Familiennamen Tchi 姬. Schang Yangs Familienname war der für Bastarde übliche Kung-sun (Enkel des Herzogs), er hieß also mit vollem Namen Kung-sun Yang 公孫鞅. Wir kennen sein Geburtsjahr nicht genau, wohl aber sein Todesjahr, das Jahr 338 v. Chr. Da er schon 361 geheimer Rat und schon längere Zeit vorher Beamter gewesen war, so wird er wohl um 400 v. Chr. geboren sein.

Schang Yang begann seine glänzende Laufbahn in sehr einfachen Verhältnissen. In seiner Jugend beschäftigte er sich mit dem Studium des Rechts und zeigte große Begabung. Seine bedeutenden Fähigkeiten machten auf den Kanzler von Wei 魏, Kung-schu Tso 公叔座, der ihn als seinen Gehilfen anstellte, einen tiefen Eindruck. Noch auf seinem Totenbette riet dieser seinem Herrn, dem bekannten König Hui von Liang, Schang Yang entweder zu seinem Nachfolger zu machen, oder ihn töten zu lassen, damit er nicht in einem andern Staate seine großen Talente gegen Wei verwenden könnte, aber der König befolgte diesen Rat nicht, sehr zu seinem Nachteil, wie er später erfahren sollte. Schang Yang begab sich von Wei nach dem aufstrebenden Tch'in, wo er bei dem Herzog Hsiao, welcher tüchtige Beamte suchte, Anstellung fand.

Zunächst schlug er dem Herzog vor, durch Nachahmung der alten Herrscher die Königswürde zu gewinnen. Sse-ma Tch'ien bezweifelt die Aufrichtigkeit dieses Ratschlags, der noch ganz im Geiste der Konfuzianer gehalten war und von Mêng-tse immer wieder gegeben wurde. Wie dem auch sei, als Schang Yang mit diesem Vorschlage wenig Anklang fand, entwickelte er Pläne, wie der Herzog durch Eroberungen die Vorherrschaft im Reiche erlangen könne. Dazu war der Herzog bereit, ernannte Schang Yang im Jahre 361 zu seinem geheimen Rat und beauftragte ihn 359 mit der Einführung von Reformen. Schang Yang erkannte, daß, um erfolgreich Kriege führen zu können, der Tch'in Staat, welcher damals noch wenig zivilisiert war, kulturell gehoben werden müsse. Der ganze Zivil- und Militärdienst war umzugestalten und vor allem war Geld zu beschaffen. Dabei zeigte sich sofort sein großes organisatorisches Talent.

Mit welchen Schwierigkeiten Schang Yang gleich zu Anfang zu kämpfen hatte, ersehen wir aus dem ersten Kapitel seines Werkes, in welchem die Gespräche überliefert sind, welche er selbst und zwei andere Großbeamte über die Einführung von Reformen mit dem Herzog

hatten. Der Hauptinhalt ist in die Biographie des Schang Yang, Schi-tchi Kap. 68 übergegangen. Während sie an dem Althergebrachten festhielten und jede Neuerung verdammten, forderte Schang Yang die Änderung der Gesetze von Tch'in. Wenn man zweifele, sagt er, bringe man nichts Großes zu Stande und bei der Änderung der Gesetze brauche man sich um die Kritiken des Volkes nicht zu kümmern. „Die Taten großer Männer werden immer vom Volke verurteilt und die Gedanken der allein Wissenden von den Leuten verleumdet.... Die Toren sind blind sogar für fertige Tatsachen, die Klugen sehen sie schon bevor sie hervortreten." Die Weisen, so führt er weiter aus, richten sich nicht nach dem Althergebrachten, wenn sie ein Volk stark machen können, und, wenn sie ihm nützen können, so weichen sie wohl auch von der Sitte ab. „Nur gewöhnliche Menschen bleiben beim Altgewohnten und Pedanten schwimmen im Strom der öffentlichen Meinung" 夫常人安於故習.學者溺於所聞. Auch das Altertum ist nicht stationär geblieben. Schang Yang gibt Beispiele, wie sich auch in alter Zeit Gesetze, Sitten und Gewohnheiten geändert haben. Selten hat ein chinesischer Denker die übertriebene Vorliebe seiner Landsleute für das Altertum, wie sie namentlich Konfuzianer und Mehisten zur Schau tragen, mit so guten Gründen bekämpft.

Die von Schang Yang mit Zustimmung seines Fürsten getroffenen Maßnahmen waren außerordentlich einschneidend und der Widerspruch, welchen sie hervorriefen, wohl erklärlich, griffen sie doch in liebgewordene Sitten und in das innerste Familienleben ein. Das noch heute herrschende patriarchalische System, wonach auch verheiratete Söhne im Vaterhause verblieben und der väterlichen Gewalt unterliegen, wurde abgeschafft. Die Familien mußten sich in so viele Haushalte trennen, wie Verheiratete da waren, und jedes Familienhaupt hatte getrennt Steuern zu entrichten. Auf die Besteuerung kam es Schang Yang wohl besonders an, zugleich wollte er wahrscheinlich durch Beschränkung der väterlichen Gewalt die Selbständigkeit und die Tatkraft der einzelnen Bürger stärken, denn sie sollten zu tüchtigen Kriegern werden. Diesem Zwecke sollte auch die Kollektivverantwortlichkeit dienen, welche in China von jeher eine große Rolle gespielt hat. (Vergl. Mê Ti Kap. 70 und meine Übersetzung S. 110). Fünf Familien wurden zu einer Gruppe und zehn Gruppen zu einem Verbande zusammengefaßt. Die Angehörigen eines Verbandes hatten sich gegenseitig zu überwachen und für einander einzustehn. Wer einen Verräter nicht angab, wurde hingerichtet und, wer ihn denunzierte, wie für die Tötung eines Feindes belohnt.

Mit der Aufhebung der großen patriarchalischen Familie ging die Abschaffung der gemeinsamen Felderbewirtschaftung, des Neun-Felder Systems parallel. Alles bebaute Land wurde vermessen, die Grenzen wurden festgesetzt und die einzelnen Parzellen wurden als freies Eigentum an die einzelnen Familien verteilt, welche dafür als Grundtaxe den Zehnten zu entrichten hatten. Durch diese Maßregel gelang es, in das noch wenig bevölkerte Tch'in, welches noch große Strecken unbebauten Landes hatte, Ansiedler aus den benachbarten Staaten, in denen Landmangel herrschte, heranzuziehen. Dadurch wurden auch die Einheimischen für den Kriegsdienst frei, indem die Fremden den Boden bebauten, und es bildete sich daraus eine Kriegerkaste, welche dem Tch'in Staat in seinen auswärtigen Kriegen

zum Siege verhalf, ohne daß dadurch die Wirtschaft des Landes Schaden nahm. (R. v. Rosthorn, Geschichte Chinas, 1923 S. 37.)

Die für die Kriegführung nötigen Gelder kamen durch verschiedene Arten von Steuern auf, in erster Linie durch die Grundsteuer, dann aber auch durch Forst- und Fischerei-Abgaben, durch Salz- und Eisenzölle, und es konnten große Reserven zurückgelegt werden.

Der Ackerbau und das Kriegswesen wurden auf jede Weise gefördert. Wer besonders viel Getreide oder Seide produzierte, wurde von jeder Fron befreit, umgekehrt wurden Müßiggänger und Mittellose, die durch eigenes Verschulden in Not gekommen waren, mit ihren Familien in die Sklaverei verkauft. Verdienste im Kriege wurden durch Verleihung von Titeln und Adelsrang belohnt. Nur Leistungen brachten Ehre und selbst Verwandte des Herrscherhauses, welche keine solche aufzuweisen hatten, wurden wie gewöhnliche Bürger behandelt.

Zu Schang Yangs Zeit umfaßte der Tch'in Staat 5000 Quadrat Li, von denen aber nur 2000 bebaut waren. Da auf 100 Quadrat Li 50 000 Personen leben konnten, muß Tch'in damals ungefähr eine Million Einwohner gehabt haben. (Schang-tse IV, 17.) 100 Quadrat Li hatten 10 000 Mann Soldaten zu stellen, also muß Tch'in ein Heer von ungefähr 200 000 Mann gehabt haben. (Schang-tse II, 2 v.) Für die Landesverteidigung besonders den Festungskampf waren die Streitkräfte in drei Heere eingeteilt, das eine wurde gebildet aus kräftigen Männern, das andere aus kräftigen Frauen und das dritte aus schwachen und alten Männern und Frauen. Das Männerheer gut genährt und zum Kampf angefeuert, erwartete den Feind in der Schlachtordnung. Das Frauenheer gut genährt stand bei den Befestigungswerken. Beim Herannahen der Feinde führten sie Erdarbeiten aus, um Hindernisse zu errichten. Sie gruben Fallgruben und schlugen Brücken, rissen Häuser nieder, schleppten fort, was sich schleppen ließ und verbrannten das Übrige, damit es nicht in die Hände der Feinde fiel und ihnen nicht beim Angriff nützte. Der Landsturm (Schwache und Alte) weidete die Rinder, Pferde, Schafe und Schweine, sammelte Gras und Früchte zum Füttern und sorgte für die Verpflegung des Männer- und Frauenheers (Schang-tse III, 4 v.). Daß es ein Frauenheer gab, welches bei der Verteidigung tätig war, wissen wir auch aus Mê-Ti (Übers. S. 606).

Durch strenge Gesetze wollte Schang Yang das Volk bessern und beherrschen. Er stieß dabei auf starken Widerstand sowohl beim Volk als auch bei den hohen Beamten. Jenes fand die Gesetze zu grausam, diese nahmen daran Anstoß, daß ihnen keine privilegierte Stellung eingeräumt wurde und sie genau so wie Leute aus dem Volke bestraft wurden. Wer einen Verräter nicht anzeigte, dem wurde der Leib durchgehackt: 腰斬. Wenn jemand einen andern hinrichtete, so erhielt er zur Belohnung eine Rangerhöhung oder ein Amt mit einer Pfründe von 50 Zentnern, wenn er zwei Personen den Kopf abschlug, so wurde er mit zwei Rangerhöhungen oder mit einem Amt und einer Pfründe von 100 Zentnern belohnt. Diese Nachricht klingt nicht sehr glaubwürdig; sie stammt aus Han Fei-tse XVII, 6 v. und dieser hat Recht, wenn er sagt, daß gute Scharfrichter sich nicht zu Beamten eignen. Wer größere Doppelschritte machte als 6 Fuß, erhielt eine leichte Strafe. Vermutlich galt das

übermäßige Ausschreiten als unschicklich, oder als ein Zeichen besonderer Arroganz. Wer Asche auf die Straße warf, erhielt eine körperliche Züchtigung. (Hsin-hsü 新序 des Liu Hsiang, 1. Jahrh. v. Chr.) Die Strafe ist zu hart, aber dadurch, daß er die Verunreinigung der Straße unter Strafe stellte, war Schang Yang seinen Zeitgenossen mehr als zweitausend Jahre voraus. Noch heute herrscht in China die gute alte Sitte, allen Schmutz auf die Straße zu werfen.

Als Schang Yang einmal am Ufer des Wei von Verbrechern sprach, soll nach der Tradition das Wasser des Flusses sich plötzlich blutrot gefärbt haben, ein Hinweis auf seine Blutgesetze. Aber so grausam sie auch waren, so waren sie doch nicht härter, als in jener Zeit allgemein üblich war, und sie wurden in gerechter Weise ohne Ansehn der Person angewandt, was damals als etwas ganz Ungewöhnliches empfunden wurde. In seinem Gerechtigkeitsfanatismus schreckte Schang Yang auch vor den allerhöchsten Persönlichkeiten nicht zurück, zog sich dadurch ihren unauslöschlichen Haß zu und legte dadurch den Grund zu seinem Untergang. Als der Kronprinz selbst die Gesetze gebrochen hatte, wurden seine beiden Lehrer dafür gebrandmarkt. Sie dienten als Prügelknaben und hatten dafür zu büßen, daß sie ihren Zögling nicht besser unterwiesen hatten. Als später Prinz Tch'ien, der Vormund des Kronprinzen zum zweiten Male das Gesetz übertrat, wurde ihm die Nase abgeschnitten. So etwas war bis dahin in China einem Prinzen wohl noch niemals geschehen. Den anfänglichen Widerstand des Volkes brach Schang Yang mit äußerster Strenge. Später sah es ein, daß die Gesetze gut waren und ganz unparteiisch gehandhabt wurden. Das Räuberwesen hörte vollständig auf und nach zehn Jahren nahm niemand mehr etwas auf, was ein anderer auf der Straße verloren hatte. — Außer den als Richter fungierenden Territorialbeamten gab es noch in jedem Kreise und in jedem Distrikte einen gesetzkundigen Beamten 法官, welcher in Prozessen von dem Richter und von den Parteien nach dem Recht befragt wurde. Die Gesetze und Verordnungen wurden jedes Jahr gesammelt und in Geheimarchiven aufbewahrt. (Schang-tse V, 8 v.)

Die Reformen des Schang Yang hatten den Erfolg, daß das Volk stets genug zum Leben hatte und tapfer im Kriege war. Tch'ins materielle und militärische Hilfsquellen waren so gewachsen, daß im Jahre 341 v. Chr. der König der Tschou Dynastie dem Herzog Hsiao den Titel eines „Leiters der Fürsten" verlieh. Alle andern Fürsten kamen ihm Glück zu wünschen. Auf Schang Yangs Rat wurde 340 das von Tch'i besiegte Wei (Liang) angegriffen, durch Verrat seines Oberfeldherrn beraubt und geschlagen. Sein König, welcher seiner Zeit die Dienste des Schang Yang verschmäht hatte, sah sich gezwungen, ein großes Stück seines Gebiets an Tch'in abzutreten. Zum Danke dafür erhielt Schang Yang als Dotation die Landschaft Schang, die aus 15 Städten bestand und ungefähr 500 Quadrat Li umfaßte, und wurde zum Fürsten erhoben. Seit dieser Zeit trat er wie ein regierender Fürst auf.

Im Jahre 338 starb Schang Yangs Gönner, der Herzog Hsiao. Sein Nachfolger, König Hui-wên, wollte wegen der Bestrafung seiner beiden Lehrer an Schang Yang Rache nehmen und lieh den Verleumdungen, welche seine vielen Feinde aussprengten, ein williges

Chr. Schang Yang floh nach Wei, das er mit Krieg überzogen hatte, wurde aber von dort wegen seines Verrats zurückgetrieben. Auf der Flucht suchte er in einem Gasthaus in Tch'in ein Unterkommen, aber der Wirt wies ihm die Tür, weil er nicht im Besitze eines Passes war, den nach einer von ihm selbst erlassenen Verordnung jeder Reisende haben mußte. Schang Yang kehrte in sein Fürstentum zurück, nahm mit seinen Anhängern den Kampf gegen seinen Herrn auf, wurde aber geschlagen und fiel. Sein Körper wurde noch nachträglich auf Befehl des Königs von fünf Pferden in Stücke gerissen und seine ganze Familie wurde ausgerottet. (Vergl. die Lebensbeschreibung des Schang Yang von Ch. Piton, The Six Chancellors of T'sin (China Review Vol. XIII, S. 104—113) nach der Biographie im Schi-tchi, Kap. 68.)

Nach dem Han-schu schrieb Schang Yang ein Werk in 29 Kapiteln. Von diesen waren im 12. Jahrhundert 3 Kapitel verloren. Wir haben jetzt noch 26 Kapitel, die sich auf 5 Bücher verteilen. Diese 5 Bücher werden auch im Sui-schu erwähnt. Von den 26 Kapiteln sind aber in Wirklichkeit nur 24 noch vorhanden, von einem Kapitel haben wir nur noch den Titel. Es ist nicht anzunehmen, daß Schang Yang das unter seinem Namen gehende Werk selbst geschrieben hat. Zu jener Zeit waren noch nicht einmal zünftige Philosophen schriftstellerisch tätig, geschweige denn mit Geschäften überhäufte Staatsmänner. Vermutlich wurden seine Aussprüche nach seinem Tode von seinen Anhängern, besonders solchen, welche sich für Recht und Verwaltung interessierten und im Staatsdienst standen, gesammelt. Unter den Kapiteln befinden sich auch Gespräche, welche Schang Yang mit seinem Fürsten hatte. (Kap. 1 更法 und Kap. 26 定分). Einigen Kapiteln scheinen amtliche Berichte, welche Schang Yang erstattete, zu Grunde zu liegen. (Kap. 6, 9 und 14. Der Ausdruck 臣 und 臣聞 deutet auf einen Bericht.) Als spätere Interpolationen müssen vielleicht einige Abschnitte betrachtet werden, welche unverständlich sind und keinen Sinn geben. (Kap. 4 去强, Kap. 19 境內 und Kap. 20 弱民.)

Die Grundsätze des Schang Yang.

I. Sein Amoralismus.

Schang Yang schätzt die Moral und die Kulturgüter, deren Erlangung den Konfuzianern als das höchste Lebensziel erscheint, nicht nur nicht, sondern hält sie direkt für schädlich und nimmt wie Nietzsche eine Umwertung aller Werte vor. So wird das Gute zum Schlechten und umgekehrt: „Redegewandtheit und Einsicht", sagt er „sind die Gehilfen der Rebellion, Sitte und Musik Zeichen von Ausschweifung und Zügellosigkeit, Güte und Wohlwollen die Mütter der Vergehn, Zuverlässigkeit und Ruhm die Ratten der Verderbnis": 辯慧. 亂之贊也. 禮樂淫泆之徵也. 慈仁過之母也. 任譽姦之鼠也. (Schang-tse II, 1 r.) An einer andern Stelle spricht er von sechs Läusen oder Parasiten, welche den Staat zu Grunde richten, führt dann aber neun an, nämlich: 1. Sitte und Musik, 2. Schiking und Schuking, 3. Pflege des Guten, 4. Kindliche und brüderliche Liebe, 5. Aufrichtigkeit und Treue, 6. Reinheit und Bescheidenheit, 7. Wohlwollen und Gerechtigkeit, 8. Verdammung des Krieges, 9. Scham zu kämpfen: 六蝨. 曰禮樂. 曰詩書. 曰修善. 曰孝悌. 曰誠信. 曰貞廉. 曰仁義. 曰非兵. 曰羞戰. (Schang-tse III, 5 v.). Die Nachahmung der Alten führt

zu nichts, denn jede Zeit hat ihre besonderen Verhältnisse, denen sie sich anpassen muß. Eine bloße Nachahmung des Altertums ist Rückständigkeit. Die Tschou Dynastie war nicht lediglich eine Kopie der Schang und die Hsia Dynastie nahm sich nicht der Kaiser Yü als Muster. (S. II, 6 r.)

Schang Yang versetzt jedem guten Konfuzianer einen Stich ins Herz, indem er seine Ideale, Schiking und Schuking, kindliche und brüderliche Liebe, Wohlwollen und Gerechtigkeit, Sitte und Musik als Läuse bezeichnet, und ein ähnliches Gefühl hat ein gläubiger Christ, wenn Nietzsche ihm sagt, daß alle Ziele der Christen schädlich und nur, was sie hassen, gut sei und die christliche Moral als Sklaven- oder Herdenmoral bezeichnet, welche die Menschheit verdorben habe. Nietsche verachtet die christlichen Tugenden: Gemeinsinn, Wohlwollen, Rücksicht, Fleiß, Mäßigkeit, Bescheidenheit, Mitleiden, namentlich solche, welche ein Zurückdrängen der eigenen Persönlichkeit und der eigenen Interessen zu Gunsten anderer bezwecken wie Demut, Ergebenheit, Selbsterniedrigung. Ebenso verurteilt Schang Yang die entsprechenden konfuzianischen Tugenden und, was sie am meisten hassen, nämlich Kriegslust und Kampfesfreude erscheint ihm als die höchste Tugend. Er will nicht Weisheit lehren und nicht die Tugenden, welche einen klugen Gelehrten zieren, sondern eine heroische Moral, wie sie die alten Germanen besaßen und ihre Nachkommen verloren haben.

Schang Yang versteigt sich zu der Behauptung, daß nicht die Guten, sondern die Bösen regieren müßten. Allerdings definiert er böse nicht als lasterhaft oder verbrecherisch, sondern nennt so diejenigen, welche ihre Mitmenschen trennen und maßregeln, während die Guten einigend und versöhnend wirkten. (S. II, 1 r.) Wenn der Herrscher die Guten verwendet, so hält das Volk zu seinen Verwandten, und wenn er sich auf die Bösen stützt, so hält sich das Volk an die Verordnungen. Herrscht das Gute, so verbirgt sich die Schuld, und wenn man den Bösen die Macht im Staate verleiht, so werden die Vergehn bestraft. Im ersten Fall besiegt das Volk das Gesetz, im zweiten besiegt das Gesetz das Volk. Setzt sich das Volk über das Gesetz hinweg, so kommt der Staat in Verwirrung, herrscht das Recht über das Volk, so erstarkt das Heer. „Daher sagt man: wenn gute Menschen regieren, gibt es Verwirrung, die zu Gebietsverlusten führt, wenn böse Menschen regieren, herrscht Ordnung und der Staat wird stark": 故曰以良民治·必亂至削·以姦民治必治至强. (S. II, 1 r.). Liebt man die Kraft, so ist ein Staat schwer anzugreifen, schätzt man das bloße Reden, so ist das Volk leicht zu besiegen. Kämpft man nur mit Worten, so sind Niederlagen unvermeidlich. (a. a. O.). Schang Yang kennt nur eine politische Moral. Alles, was den Staat fördert, ihn reich und mächtig macht, ist gut, alles, was ihn schädigt, ist böse. Folglich ist böse jede Schwäche und alle aus der Schwäche geborenen asketischen Tugenden sind verwerflich. Hier trifft sich Schang Yang wieder mit Nietsche, der ebenfalls den Grundsatz verficht, daß alles, was aus Schwäche stammt, schlecht ist.

Mit Wohlwollen und Gerechtigkeit läßt sich die Welt nach Schang Yangs Ansicht nicht regieren. Dazu muß man die richtige Methode kennen, welche wichtiger ist als alle Tugenden. Diese gibt uns das Recht an die Hand, das sich in Strafen und Belohnungen auswirkt.

II. Strafen und Belohnungen als Regierungsmethode.

Mit Strafen glaubt Schang Yang alles im Staate erreichen zu können: das Volk soll dadurch eingeschüchtert und im Zaume gehalten und zugleich auch zur Tugend angespornt werden. Die Strafen sind das Allheilmittel, Belohnungen sind von geringerer Bedeutung. „Strafen haben einen militärischen, Belohnungen einen bürgerlichen Charakter. Im Bürgerlichen und Militärischen ist das Recht verankert": 凡賞者文也. 刑者武也. 文武者法之約也. (S. III, 6 v.). In einem wohlgeordneten Staatswesen wird viel mehr gestraft als belohnt. Ein tüchtiger Herrscher straft neunmal, während er nur eine Belohnung erteilt; in einem zerfallenden Staate werden neun Belohnungen verteilt, während man nur einmal eine Strafe verhängt (S. II, 6 v.).

Wenn die Entscheidung über Strafen und Belohnungen vom Volke getroffen wird, erreicht der Staat die höchste Blüte, wenn die Beamten entscheiden, ist der Staat nur mächtig und, wenn die Entscheidung nur beim Fürsten liegt, schwach. Das Volk entscheidet allerdings nur im Herzen, aber der Fürst muß dem Volksempfinden Rechnung tragen und sich damit in Einklang setzen. Nur so ist der Satz zu verstehen: „In einem wohlgeordneten Staatswesen hört man bei der Regierung nicht auf den Fürsten und das Volk folgt den Beamten nicht": 故有道之國. 治不聽君. 民不從官 (S. II, 2 v.). Schang Yang liebt es, sich möglichst paradox auszudrücken und die Antithesen auf die Spitze zu treiben. Auch hierin zeigt er eine gewisse Ähnlichkeit mit Nietzsche. Natürlich läßt er sich mit dessen sehr komplizierter Gesamtpersönlichkeit nicht vergleichen und hinter der Überfülle seines Geistes bleibt Schang Yang weit zurück. Schang Yang steht inmitten einer verhältnismäßig einfachen Kultur, Nietzsche ist Dekadent und fin de siècle, aber trotzdem sind gerade einige Grundideen beiden gemeinsam.

Strafen führen letzten Endes zur Tugend, denn Strafen, sagt Schang Yang, „erzeugen Kraft, Kraft führt zur Macht, Macht zu Ansehn, Ansehn zur Tugend, also wird die Tugend aus Strafen geboren": 刑生力. 力生强. 强生威. 威生德. 德生於刑 (S. II, 2 r.). Und weiter heißt es: „Von Hinrichtungen und Strafen ausgehend kehren wir zur Tugend zurück, während die Rechtschaffenheit zu Verbrechen führt": 吾以殺刑反於德. 而義合於暴. (S. II, 7 r.). Tugend ist natürlich in Schang Yangs Sinne als jede Handlung im Staatsinteresse zu verstehn, während Rechtschaffenheit die von den Konfuzianern gelehrte Tugend bedeutet.

In der Strafrechtspflege ist jede Milde unangebracht. Die Strafe ist eine Medizin, welche, um wirksam zu sein, kräftig sein muß. Ihre Bitterkeit muß um des Zweckes willen mit in den Kauf genommen werden. Schang Yang ist nicht grausam in dem Sinne, daß er an dem Leiden der Schuldigen seine Freude hätte, oder daß er für das begangene Unrecht Rache nehmen wollte, er will nur vorbeugen und durch die Strenge der Strafen die Verbrechen überhaupt unmöglich machen. Selbst leichte Vergehen, meint er, seien streng zu bestrafen, denn dann würden die Menschen von diesen abgeschreckt und von schweren Straftaten noch mehr. Würden alle Verbrechen nur nach der Schwere bestraft, dann würden

leichtere Vergehn nicht fortfallen und schwerere auch nicht. Durch ein Überhandnehmen der Straftaten würde ein Staat geschwächt, durch einen Wegfall gestärkt (S. II, 1 v.). Immer ist es der Staat, auf den alles ankommt, nicht der Einzelne, nicht die Familie, nicht die Gesellschaft, der Staatsgedanke läßt alle andern Erwägungen zurücktreten.

Ebenso wie Schang Yang zertrümmert auch Nietzsche den Eckpfeiler der buddhistischen und christlichen Moral, das Mitleid, welches nach ihm die Tugend der Schwächlinge ist. „Schone deinen Nächsten nicht!" und „Werdet hart" sagt er im Zarathustra.

Strafen für vollendetes Unrecht hält Schang Yang für nutzlos, denn sie beseitigen es nicht, und Belohnungen für vollbrachtes Gute ebenfalls für zwecklos, denn sie hemmen die Vergehen nicht. Es muß schon die Absicht, Unrecht zu tun, bestraft werden, dann kommt es zu keinem großen Unrecht, und diejenigen, welche geplante Vergehen zur Anzeige bringen, müssen belohnt werden, dann bleiben auch kleine Vergehen nicht verborgen. (S. II, 7 r.)

Bei der Verhängung von Strafen will Schang Yang weder Vorrechte privilegierter Klassen anerkennen noch aus irgend welchen Gründen Begnadigungen eintreten lassen. Vom Minister bis zum einfachen Bürger haben alle dieselbe Strafe zu erdulden, ein Grundsatz, der sich mit dem Rangklassensystem des Konfuzianismus sehr schlecht vertrug. Auf Übertretungen von Verordnungen des Königs und von Regierungsverboten steht Todesstrafe für alle ohne Gnade. Selbst geringfügige Vergehen werden mit dem Tode gesühnt, denn die Härte der Strafe soll von der Begehung abschrecken. Auch mit früheren Verdiensten kann bei der Strafzumessung nicht kompensiert werden. Wenn loyale Beamte und kindliche Söhne sich vergehen, so erhalten sie ebenfalls die festgesetzte Strafe. Beamte, welche im Dienste irgend welche Bestimmungen nicht zur Ausführung bringen, werden ohne Erbarmen hingerichtet. In schweren Fällen erstreckt sich die Strafe auch auf die drei Familien 三族, die des Vaters, der Mutter und der Frau, deren Mitglieder wie der eigentliche Schuldige bestraft werden.

Untergebene, welche gegen ihren Vorgesetzten, der ein Verbrechen plant, Anzeige erstatten, erhalten als Belohnung dessen Amt und seine Einkünfte zugewiesen. Schang Yang ist der Meinung, daß unter solchen Umständen das Volk keine Verbrechen mehr wage und Strafen überflüssig würden (S. IV, 4 r.). Insofern kann man sagen: „Durch Strafen beseitigt man die Strafen, daher sind auch harte Strafen angebracht": 以刑去刑. 雖重刑可也. (S. IV, 5 r.). Schang Yang ist ein Anhänger der Abschreckungstheorie in ihrer extremsten Form. Wenn er durch seine Methode auch nicht ein vollständiges Aufhören aller Verbrechen hat bewirken können, so wurde ihre Zahl doch sehr herabgedrückt, und es fragt sich, ob die grausame Bestrafung Schuldiger nicht durch die Leiden, welche Unschuldigen dadurch erspart blieben, reichlich aufgewogen wurde.

III. Ackerbau und Wehrmacht die Säulen des Staats.

Im Innern der Ackerbau und nach außen der Krieg sind die Grundlagen des Staates (S. II, 3 v.). Aus dem Ackerbau zieht man Vorteil, durch den Kampf gewinnt man Ruhm.

Wenn das Land nicht brach liegt und die Feinde besiegt werden, wird der Staat reich und mächtig (S. II, 4 r.).

Der Staat hat eine einigende Kraft, die er auf die Produktion und auf die Ausbildung der Wehrmacht anwendet, und eine vernichtende, welche er gegen die Feinde richtet und gegen die eigenen Bürger, indem er sie durch harte Strafen vom Bösen abzuschrecken und dem Guten zuzuwenden sucht (S. III, 1 v.).

Voraussetzung für die Entfaltung von Kraft und Macht ist die Einigkeit. Nur wenn die Regierung diese herbeiführt, können die Bürger Erfüllung ihrer tausend Wünsche erhoffen, denn jeder Vorteil entspringt aus dieser Einigkeit. Der Erfüllung der Wünsche muß aber die Erfüllung der Pflichten vorausgehen. (S. II, 2 r). Schwierigkeiten nehmen die Menschen nicht gern auf sich, aber sie stählen die Kraft und durch ihre Überwindung werden sie so stark, daß kein Feind ihnen mehr standhält (a. a. O.).

Schang Yang wirft den Fürsten seiner Zeit vor, daß sie dem falschen Beispiel des Yao und Schun folgten, statt den tatkräftigen Herrschern T'ang und Yü nachzueifern. Sie vernachlässigten die Machtfrage und verließen sich zu sehr auf das bloße Reden. Durch Reden würde wohl die Selbstkultur möglich, aber man habe damit wenig Erfolg im Staate. Wenn die Gelehrten, welche über das Schuking und Schiking redeten, die Politiker, die Bravos, die Handwerker und Kaufleute die erste Rolle spielten, so blieben die Felder unbestellt und die Kriegsmacht ginge zurück (S. II, 4 r). Der Staat, heißt es, gedeiht nur durch Ackerbau und Kampf, aber die Leute wollen nichts davon wissen und trotzdem Pfründen und Ehrenposten erlangen. Deshalb studieren die Angesehenen Schuking und Schiking. Auch Kaufleute und Handwerker lieben den Krieg nicht und versuchen durch geschicktes Reden und durch Bestechungen vorwärts zu kommen. Es ist nicht einmal ratsam, kluge und talentvolle Männer als Beamte anzustellen, denn sie mißbrauchen meist ihre Fähigkeit in ihrem eigenen Interesse und leisten nichts für den Staat. Durch die Klassiker werden die Tugenden gepflegt, aber wenn der Staat zehn solche Kenner der Klassiker als Leiter hat und der Feind kommt, so haben sie es gewöhnlich an den nötigen Vorkehrungen fehlen lassen und der Staat geht zugrunde, und kommt er nicht, so wird der Staat arm, denn die Förderung der Produktion liegt ihnen nicht genügend am Herzen. Daher ist es besser, solche Leiter zu beseitigen. Kommt dann der Feind, so schlägt man ihn mit Soldaten zurück, und kommt er nicht, so erblüht der Staat. Der Mächtige wird nicht leicht angegriffen, denn man fürchtet ihn, und er kann sich frei entfalten.

Gelehrte als Beamte, die nur gut disputieren können, fordern direkt einen Angriff heraus (S. I, 5 v.). Wenn der Staat in Not ist, wird von den Gelehrten zu viel geredet, aber nicht gehandelt. Sie vernachlässigen gewöhnlich den Ackerbau und die Kriegseinrichtungen, was zum Verderben führen muß (S. I, 6 v.).

Alle Vorteile im Inland müssen den Bauern und an den Grenzen den Soldaten zugewendet werden, um als Anreiz zu dienen. Wenn dagegen Dialektiker und Gelehrte geehrt, umherreisende Beamte angestellt und die Verkünder neuer Lehren berühmt werden, dann verliert das Volk das Interesse am Kriege, und wenn die Bauern arm, Kaufleute

und Handwerker dagegen reich sind, dann wird der Ackerbau vernachlässigt. Um das Volk zum Landbau anzutreiben, müssen die Lebensmittel teuer und die von den Händlern erhobenen Marktabgaben hoch sein. Dann wendet sich das Volk dem lukrativen Ackerbau zu und Handel und Gewerbe gehen zurück (S. V, 4 v.).

Durch Belehrung, durch Beispiel, durch Belohnung und Strafe will Schang Yang das Volk für den Krieg, von dem ebenso wie vom Ackerbau seine Existenz abhängt, erziehen. Er ist der Überzeugung, daß, wenn die Tapferen belohnt und die Feigen hingerichtet werden, die ersteren bereitwilligst in den Tod gehen und die letztern ebenfalls tapfer werden. Ein Reich mit solchen Bürgern könne die Vorherrschaft erringen (S. II, 1 v.). Bei richtiger Belehrung seien alle für den Krieg. „Die vornehmen Familien ziehen in den Kampf; deshalb beglückwünscht sich das Volk, wenn es vom Kriege hört. Wo die Leute gehen und stehen und bei ihren Gelagen singen sie vom Kriege": 貴富之門必出於兵.是故民聞戰而相賀也.起居飲食.所歌謠者戰也. (S. IV, 4 v.). „Wenn das Volk den Kampf ansieht wie ein hungriger Wolf ein Stück Fleisch, dann", meint Schang Yang, „läßt es sich verwenden": 民之見戰也.如餓狼之見肉.則民用矣.

Wie Schang Yang so erscheint auch Nietzsche der Krieg nicht als etwas Verwerfliches, das man auf jede Weise vermeiden muß, wie in China fast alle Gelehrten, in unserer Zeit aber Pazifisten und Völkerverbrüderer annehmen, sondern als etwas Hohes und Edeles. Der Wille zur Macht ist auch nach Nietzsche der stärkste Instinkt. Nicht Zufriedenheit ist zu erstreben, sondern mehr Macht, nicht Frieden, sondern Krieg, nicht Tugend, sondern Tüchtigkeit, vor allem Kriegstüchtigkeit. „So will ich Mann und Weib", sagt Zarathustra, „kriegstüchtig den Einen, gebärtüchtig das Andere."

Zur Würdigung Schang Yangs.

Daß ein Mann wie Schang Yang, welcher die Ideale der Konfuzianer für nichts geachtet und den von allen verabscheuten Krieg verherrlicht hat, von seinen Landsleuten aufs schärfste verurteilt werden würde, ist selbstverständlich. Sse-ma Tch'ien weist nur auf seine Fehler hin. Sein Charakter sei hart und grausam gewesen und sein Werk, von dem er zwei Kapiteltitel zitiert, entspräche seinen Taten. Der schlechte Ruf, den er nach seinem Tode genossen habe, sei durchaus verdient. Die Kommentatoren des Schi-tchi heben außer seinen Fehlern doch auch die Verdienste des Schang Yang um den Tch'in Staat hervor. Das Yen-t'ieh lun 鹽鐵論, Kap. 7. 非韓, 1. Jahrh. v. Chr. bringt ein Kapitel, in welchem ein Staatsmann und ein Gelehrter über die Verdienste des Schang Yang diskutieren. Der Staatsmann bewundert ihn und rühmt seine Taten, der Gelehrte verdammt ihn. Als Wortführer der strengen Konfuzianer tritt Su Tung-po auf, welcher Schang Yang ein besonderes Kapitel widmet. Darin wendet er sich zunächst gegen Sse-ma Tch'ien, der die Taten des Schang Yang gelobt haben soll, was gar nicht der Fall ist, da er sie lediglich berichtet. Es sei ein kleiner Fehler des Geschichtsschreibers, daß er Huang Ti und Lao-tse den Klassikern vorzog und Abenteurer höherstellte als stille Gelehrte, aber ein sehr großer, daß er die Taten des Schang Yang und des Sang Hung-yang

桑弘羊 rühmte. (Sang Hung-yang, berühmter Finanzreformer, 80 v. Chr. hingerichtet.) Seit der Han Zeit haben die Gelehrten sich geschämt, ihre Namen in den Mund zu nehmen; die Fürsten haben sich öffentlich zwar nicht zu ihnen bekannt, aber heimlich ihre Prinzipien geübt. Daß Tch'in reich und mächtig wurde, ist nicht Schang Yangs Verdienst, behauptet Su Tung-po, sondern das seines Herrn, der sehr energisch, umsichtig und sparsam war. Daß aber Tch'in vom ganzen Volk wie ein Wolf oder wie Gift gehaßt wurde, soll Schang Yangs Schuld sein: „Der Name beider Männer ist in der Welt wie Fliegendreck, wenn man von ihm spricht, besudelt man sich Mund und Zunge, und, wenn man von ihnen schreibt, beschmutzt man das Papier. Wendet man ihre Prinzipien an, so zerstört man den Staat, vernichtet das Volk, rottet die Verwandtschaft aus und verliert selbst das Leben"; 二子之名在天下者如蛆蠅糞穢也. 言之則汚口舌. 書之則汚簡牘. 二子之術用於世者滅國殘民覆族亡軀者相踵也. (T'u-schu tchi-tsch'êng 理學彙編經籍典 Kap. 441). Su Tung-po hat für die Größe des Schang Yang kein Verständnis, denn er war ein sehr großer Mann, ein Mann der Tat, wie China nur wenige aufzuweisen hat, und zugleich ein Denker von eminenter Kühnheit. Seine Prinzipien haben den Tch'in Staat nicht zugrundegerichtet, sondern im Gegenteil ihn aus der Barbarei emporgehoben und ihn zum mächtigsten und angesehensten Staate in China gemacht. Zugleich haben sie den Grund zu seiner späteren Größe gelegt, so daß ein Jahrhundert später sein Fürst der Feudalherrschaft ein Ende machen, ganz China unter seinem Zepter vereinigen und als erster Kaiser den Thron besteigen konnte. Dafür, daß die Tch'in Dynastie sehr bald wieder zusammenbrach, kann man nicht Schang Yang verantwortlich machen. Die Nachkommen großer Herrscher pflegen in der Regel das ihnen überkommene Erbe nicht zusammenhalten zu können. Die Institutionen der Tch'in Dynastie, welche auf Schang Yang zurückgingen, waren gut und wurden vom Kaiserhause der Han, welches die Erbschaft der Tch'in antrat, einfach übernommen.

Schang Yang hat wie Nietzsche das große Verdienst, eine Wahrheit erkannt zu haben, welche erst in unserer Zeit allmählich begriffen wird, nämlich daß die Moral trotz aller scheinheiliger Beteuerungen des Gegenteils in der hohen Politik nicht gilt und daß die Beziehungen der Völker nur durch den Willen zur Macht und den Krieg bestimmt werden. Kriegstüchtigkeit muß daher als die höchste Tugend gelten, denn in dem Kampfe ums Dasein, welchen jedes Volk beständig mit den Nachbarstaaten zu führen hat, hängt davon Sein oder Nichtsein des Staates und jedes Einzelnen ab. Daraus darf man aber nicht wie Schang Yang und Nietzsche es getan haben, den unrichtigen Schluß ziehen, daß man nun der Moral ganz entbehren könne und daß sie nur von Übel sei. Dem Feinde gegenüber sind die militärischen Tugenden am Platze und unbedingt notwendig, aber nicht im Verkehr mit den Mitbürgern, ihnen gegenüber müssen die bürgerlichen Tugenden in Anwendung kommen. Das kann natürlich leicht zu Konflikten führen. Güte, Mitleid, Demut sind keine gute Vorschule für Brennen und Morden, was der Krieg erfordert. Buddha und Lao-tse würden in einer Sturmkolonne wenig am Platze sein und Achilles oder Sieg-

fried in einer kirchlichen Versammlung eine traurige Rolle spielen. Es muß zwischen den bürgerlichen und den kriegerischen Tugenden ein Ausgleich gefunden werden, wie es in den großen Kulturstaaten auch stets geschehen ist.

Schang Yang hat nicht wie Nietzsche Übermenschen züchten wollen, aber er war selbst ein Übermensch, der das Niveau seiner Zeitgenossen weit überragte, und er hat dem größten Übermenschen, den China hervorgebracht hat, dem ersten Kaiser der Tch'in Dynastie die Wege geebnet. Beide Gewaltmenschen haben für die Erhaltung Chinas mehr getan als irgendeiner der Literaten, welche sie mit ihrem wütenden Hasse verfolgten. Tch'in war das Bollwerk gegen die beständigen Angriffe der nördlichen und westlichen Barbaren, die China zertrümmert hätten, wenn Tch'in nicht so kriegstüchtig gewesen wäre. Hätte Schi-huang-ti nicht dem Feudalwesen ein Ende gemacht und das Reich geeint, so hätten sich die einzelnen Staaten untereinander zerfleischt und China wäre an innerer Schwäche und durch den Ansturm seiner äußeren Feinde zugrunde gegangen.

Die vierte der Fünf großen Heimsuchungen Chinas. II.

Von E. Hauer.

Wir kommen nun zu der vierten und längsten der fünf Heimsuchungen, dem Aufstande des Li Tzĕ-ch'êng, der auch schwerwiegende politische Folgen hatte, indem er die einheimische Mingdynastie stürzte und die fremde Mandschudynastie auf den chinesischen Kaiserthron brachte.

Die einheimisch-chinesische Mingdynastie, welche die Fremdherrschaft der Mongolen in China gestürzt und von 1368 bis 1644 regiert hat, ist die unbedeutendste aller größerer Dynastien gewesen, die China gesehen hat. In den 276 Jahren ihrer Herrschaft sind von 16 Kaisern nur der erste und der dritte tüchtige Männer gewesen, die übrigen haben sich alle nach außen zaghaft und nach innen schwach gezeigt. Die tatsächliche Regierungsgewalt lag in den Händen von Günstlingen, Haremsdamen und Eunuchen, die sich lieb Kind zu machen oder sonst Einfluß zu gewinnen wußten, und eine unsägliche Mißregierung und Lotterwirtschaft war die Folge. Seit dem Jahre 1583 bestand dazu Kriegszustand mit dem jugendkräftigen Jäger- und Hirtenvolk der Mandschus, weil gelegentlich einer Fehde zwischen zwei Mandschuparteien chinesische Hilfstruppen der einen bei der Einnahme des Städtchens Gure den Vater und den Großvater des Mandschuhäuptlings Nurhaci getötet hatten. Dieser schwor Rache und wurde der unerbittliche Feind der Ming. Nachdem er die verschiedenen Stämme der Mandschus vereint und die benachbarten Mongolenstämme angeschlossen hatte, nahm er am Neujahrstage des 44. Jahres Wan Li der Ming, dem 17. Februar 1616, im Alter von 58 Jahren den Titel 覆育列國英明皇帝 fu-yü-lieh-kuo ying-ming huang-ti „Alle Nationen beschützender und nährender, glänzendleuchtender kaiserlicher Herr" an. Im April des folgenden Jahres nahm er die chinesische Grenzstadt Fu-shun [1]). Im April des Jahres 1619 schlug er, als sich das Mingreich zu einer großen Aktion gegen den unbequemen Nachbar aufgerafft hatte, in der berühmten Schlacht von Sarhû [2]) mit seinem kleinen Heer 200 000 in vier Kolonnen anrückende Mingsoldaten und eroberte im Herbst die Städte K'ai-yüan und T'ieh-ling nördlich von Mukden. Im April 1620 eroberte er die Stadt Shên-yang (das spätere Mukden) und bald darauf auch Liao-yang, worauf sich 70 größere und kleinere Städte in Liaotung den Mandschus ergaben. Im Mai 1620 verlegten die Mandschus ihre Hauptstadt von Yenden nach Liao-yang. Im Februar 1622 eroberten die Mandschus die 150 km westlich von Mukden gelegene Grenzstadt Kuang-ning.

---

[1]) 40 km östlich von Mukden. — [2]) 60 km östlich von Mukden.

Im April 1625 verlegten sie ihre Hauptstadt von Liao-yang nach Mukden. Am 30. September 1626 starb Nurhaci im neuerbauten Kaiserpalaste in Mukden und erhielt den posthumen Ehrennamen T'ai-tsu Wu-huang-ti, der später in T'ai-tsu Kao-huang-ti umgeändert wurde. Sein achter Sohn Abahai, mit posthumen Ehrennamen in der Geschichte T'ai-tsung Wên-huang-ti genannt, folgte ihm in der Herrschaft. Er unternahm im Frühjahr 1627 eine siegreiche Expedition gegen das China tributäre Königreich Korea und zog im Sommer gegen die Grenzstädte Chin-chou und Ning-yüan, die etwa 160 und 100 km nördlich vor der Großen Mauer bei Shan-hai-kuan liegen. Zwar mußte die Belagerung von Chin-chou aufgegeben werden und der Streifzug nach Ning-yüan blieb ohne greifbaren Erfolg, aber die Mandschus hatten mit diesen Zügen gezeigt, daß sie Einlaß herrschend an die Tore Chinas pochten.

So standen die Dinge an der Nordgrenze, als der letzte Mingkaiser 朱由檢 Chu Yu-chien im September 1627 den Thron seiner Väter im Alter von sechzehn Jahren bestieg. Er war der fünfte Sohn des Kaisers Kuang-tsung, der unter der Jahresbezeichnung T'ai Ch'ang acht Monate des Jahres 1620 hindurch regiert hatte. Der neue Kaiser bestimmte als Namen seiner Regierungszeit die Zeichen Ch'ung Chêng, was „Hohe Glücksbedeutung" heißt, — eine Ironie des Schicksals. Man nennt den Kaiser gewöhnlich nach dem Namen seiner Regierungsperiode den Kaiser Ch'ung Chêng. Sein posthumer Ehrennamen ist 思宗烈 Sse-tsung Lieh-huang-ti, 懷宗 Huai-tsung oder 莊烈愍 Chuang-lieh Min-huang-ti. Die beiden ersteren Namen sind ihm von den nach seinem Tode als Kronprätendenten auftretenden Mingprinzen gegeben worden, der letztere und offizielle von dem Mandschukaiser Shun Chih.

Das Anfangsjahr der Regierungsperiode Ch'ung Chêng, das Jahr 1628, war ein Jahr der Mißernte in Nordchina. Es wurden daher nicht nur die sogenannten „Geschenke", eine Art verhüllter Tribut, an die Stämme außerhalb von Kuang-ning und Chi-chên [1]), d. h. an die Mandschus, eingestellt, sondern auch den Bitten der hungerleidenden Stämme um Korn nicht stattgegeben. Der Abschlag dieser Bitten war der eigentliche Grund für den Einfall, der die Mandschus im folgenden Jahre bis nach Peking führen sollte. Besonders bitter war die Hungersnot in der Provinz Schensi. Das notleidende Proletariat sowie Meuterer und Deserteure der an Proviant und Sold Mangel leidenden kaiserlichen Truppen strömten in hellen Haufen sechs Bandenführern zu, die sich zu gleicher Zeit erhoben hatten. Einer von ihnen, mit Namen Kao Ying-hsiang, war ein Bruder der Mutter unseres Helden Li Tzĕ-ch'êng. Er nannte sich 闖王 Ch'uang Wang, „Prinz Drauflos", und vererbte später diesen Titel auf seinen Neffen. Li Tzĕ-ch'êng war um das Jahr 1606 im Kreise Mi-chih-hsien [2]) der Provinz Schensi aus bäuerlichen Stande geboren worden und hatte in seiner Jugend für einen wohlhabenden Bürger der Kreisstadt die Schafe gehütet. Als er erwachsen war, diente er als Soldat in der Poststation Yin-ch'uan-yi. Er war ein vorzüglicher Reiter, Bogenschütze und Fechter und ein großer Nichtsnutz. Als er wegen mehrfacher schwerre

[1]) Chi-chên, der Grenzschutz Chi, ist das moderne Departement Chi-chou östlich von Peking, 40° 05′, 117° 22′. — [2]) 37° 52′, 110°.

Verstöße gegen die Gesetze hingerichtet werden sollte, entwischte er und wurde Metzger oder Schmied. Später schloß er sich der Bande seines Oheims an.

Im 2. Jahre Ch'ung Chêng (1629) schlug zwar der neuernannte Generalgouverneur Yang Hao mit seinen Unterführern die Rebellenhaufen und bekam drei der Anführer zu fassen, die er köpfen ließ. Dafür meuterten aber die Soldaten der Gouverneure von Schansi, Nordschensi und Kansu, liefen auseinander und schlossen sich den übriggebliebenen Rebellen an. In den Jahren 1628/29 wurden auch die Küsten der Provinz Tschekiang von Seeräubern aus der Provinz Fukien schwer heimgesucht: ein Beweis der Ohnmacht der Zentralregierung im ganzen Reiche. Die Aufmerksamkeit der Pekinger Regierung mußte allerdings auf den drohenden Feind im Norden gerichtet sein. Am 4. Dezember 1629 hatte der Mandschukaiser, hauptsächlich wegen der ausgebliebenen Subsidien, einen großen Strafzug gegen die Ming beschlossen. Am 10. und 11. Dezember drangen seine Truppen in zwei Heersäulen durch die beiden östlich von Peking gelegenen Pässe der Großen Mauer Lung-ching-kuan und Hung-shan-k'ou und eroberten am 17. Dezember die 140 km östlich von Peking gelegene große Departementsstadt Tsun-hua-chou. Am 3. Januar 1630 stand T'ai-tsung vor Peking und bezog ein Lager vor dem Tore Tê-shêng-mên, dem westlichen Tore in der Nordmauer der Stadt. Die Pekinger Garnison wurde mit leichter Mühe in die Stadt zurückgeschlagen. Am 13. Januar eroberten die Mandschus die Kreisstadt Liang-hsiang-hsien westlich von Peking und opferten an den nahebei gelegenen Gräbern der Kinkaiser, die sie als ihre Vorfahren ansahen. Am 29. Januar schlugen sie die anrückenden Entsatztruppen vor dem Tore Yung-ting-mên, dem mittleren Südtore der Außenstadt, traten aber am 7. Februar den Rückzug nach T'ung-chou an, weil sie bei dem Mangel an Artillerie der Riesenmauern Pekings nicht Herr werden konnten. Auf ihrem Rückmarsche durch die Provinz Tschili eroberten sie noch die Städte Yung-p'ing-fu [1]), Luan-chou [2]) und Ch'ien-an-chou [3]) und kehrten am 14. April nach Mukden zurück. Im weiteren Verlaufe dieses Jahres 1630 wurden in Schensi neue Steuern ausgeschrieben: die neue Kornsteuer, die sog. Proportionalsteuer und die neue Gebäudesteuer. „Infolge davon erhoben sich allenthalben wie Bienenschwärme Rebellen, die entweder Schensi plünderten oder ostwärts nach Schansi eindrangen und unter Metzeleien Städte und Flecken eroberten, die sich entweder ergaben oder den Tod fanden, bald ausgelöscht wurden und bald wieder auflohten" sagt die Geschichte der Ming. In der Präfektur Yên-an-fu [4]) der Provinz Schensi brachte Li Tzĕ-ch'êng's späterer Rival Chang Hsien-chung gleichfalls Haufen zusammen. Er stützte sich auf achtzehn feste Gebirgsdörfer und nannte sich Pa-ta-wang „Großer Prinz Acht".

Im 4. Jahre Ch'ung Chêng (1631) tritt Li Tzĕ-ch'êng zum ersten Mal unter dem Namen 闖將 Ch'uang-chiang, „General Drauflos", als Unterführer seines Oheims Kao Ying-hsiang in Erscheinung. Die Plünderungen und die Kämpfe mit den Regierungstruppen in der Provinz Schensi dauerten fort. Die Mandschus eroberten am 21. Oktober dieses Jahres die Stadt Ta-ling-ho, 25 km nordöstlich von Chin-chou, nachdem sie am 22. Sep-

[1]) 36° 50′, 118° 50′. — [2]) 39° 48′, 118° 50′. — [3]) 40° 05′, 118° 44′. — [4]) 36° 42′, 109° 28′.

tember den anrückenden chinesischen Entsatztruppen eine schwere Niederlage beigebracht hatten. Die Lage der Ming wurde immer verzweifelter.

Im 5. Jahre Ch'ung Chêng (1632) brachen die Rebellen in vier Kolonnen von Schensi aus in die Provinz Schansi ein und eroberten verschiedene Departements und Kreise. Die Mandschus unternahmen in diesem Jahre einen Zug gegen die Tschaharmongolen und brandschatzten auf dem Rückmarsch von Kuei-hua-ch'êng[1] (Kukuhoton) aus die Präfekturen Ta-t'ung-fu[2] und Hsüan-hua-fu[3] im Norden der Provinzen Schansi und Tschili und kehrten am 8. September nach Mukden zurück.

Im Frühjahr des 6. Jahres Ch'ung Chêng (1633) rückten die Regierungstruppen in Schansi vereint vor und schlugen kräftig zu. Sie errangen in verschiedenen Gefechten stets große Erfolge und töteten nacheinander sechs Bandenführer. Eine Abteilung der Rebellen überschritt indessen das östliche Grenzgebirge der Provinz Schansi und plünderte die Präfekturen Shun-tê-fu[4] und Chêng-ting-fu[5] der Provinz Tschili. Im Juli dieses Jahres kamen die Oberstleutnants K'ung Yu-tê und Kêng Chung-ming, die sich gegen den Kaiser empört, Nordschantung geplündert und aus eigener Machtvollkommenheit zum Generalfeldmarschall und zum General ernannt hatten, von Têng-chou-fu[6] an der Nordküste Schantungs über das Meer nach der gegenüberliegenden Halbinsel von Liaotung und schlossen sich mit ihren Leuten als willkommene Verstärkung den Mandschus an. Im August eroberten die Mandschus Lü-shun-k'ou, das moderne Port Arthur, an der Südspitze der Halbinsel von Liaotung.

Im Frühling des 7. Jahres Ch'ung Chêng (1634) setzte der Kaiser einen besonderen Generalgouverneur für die Provinzen Schansi, Schensi, Honan, Hukuang und Szetschuan ein, der sich ausschließlich mit den Rebellen befassen sollte. Der Gouverneur von Nordschensi, Ch'ên Ch'i-yü, wurde dazu ernannt. Es gelang ihm, die Rebellen zurückzudrängen, und Li Tzĕ-ch'êng, der hier zum ersten Mal als selbständiger Heerführer genannt wird, in der Wagenkastenschlucht des Hsing-an-Gebirges einzuschließen. Es traf sich, daß zwei Monate lang starker Regen fiel. Die Pferde litten unter Futtermangel und gingen größtenteils ein, die Bogen und Pfeile verdarben. Li Tzĕ-ch'êng ließ durch einen Vertrauten die Umgebung Ch'ên Ch'i-yü's bestechen und ergab sich zum Schein. Ch'ên Ch'i-yü nahm die Rebellen leicht und sagte ihnen gegen das Versprechen, heimkehren und wieder ordentliche Bürger werden zu wollen, Schonung und Marschverpflegung durch die Lokalbehörden zu. Sobald die Rebellen aus der Klemme heraus waren, verheerten sie unter Mord und Totschlag sieben von ihnen durchzogene Departements und Kreise. Ch'ên Ch'i-yü wurde mit Dienstentlassung bestraft und Li Tzĕ-ch'êng's Name begann bekannt zu werden. Li Tzĕ-ch'êng plünderte nun zusammen mit seinem Oheim Kao Ying-hsiang den Nordwesten der Provinz Schensi und die angrenzenden Teile der Provinz Kansu, schlug zwei kaiserliche Generäle und belagerte über vierzig Tage lang die Stadt Lung-chou[7] in Schensi. Vor anrückenden

[1] 41° 112°. — [2] 40° 06′, 113° 13′. — [3] 40° 37′, 115° 08′. — [4] 37° 07′, 114° 39′. — [5] 38° 20′, 114° 40′. — — [6] 37° 45′, 120° 42′. — [7] 34° 48′, 106° 58′.

Verstärkungen der Regierungstruppen wichen Li Tzĕ-ch'êng und Kao Ying-hsiang nach Süden aus und brachen nach Honan ein.

Die Mandschus unternahmen in diesem Jahre einen Kriegszug gegen die Tschahar-mongolen und fielen von der Mongolei aus wieder nach China ein. Am 2. August lagerten sie vor Hsüan-hua-fu, am 11. August vor Ta-t'ung-fu. Am 28. September überschritten sie wieder die Grenze bei Shang-fang-pu und kehrten am 9. November nach Mukden zurück. Am 15. März des folgenden Jahres 1635 nahm der Mandschuherrscher T'ai-tsung den Titel 寬溫仁聖 K'uan-wên jên-shêng huang-ti „Großmütig-leutseliger, gütig-heiliger Kaiser" an und legte seiner Dynastie den Namen Ta-Ch'ing „Große Reine" sowie seiner Regierungszeit vom nächsten Jahre an den Namen Ch'ung Tê „Erhabene Tugend" bei.

Im Februar 1635 trafen sich in der Kreisstadt Jung-yang-hsien [1]) der Provinz Honan dreizehn Rebellenführer, darunter Kao Ying-hsiang, Li Tzĕ-ch'êng und Chang Hsien-chung, um über die Offensive gegen die Regierungstruppen zu beraten. Es wurde beschlossen, daß zwei Führer den Szetschuan- und Hukuangtruppen entgegentreten, zwei Führer die Schensitruppen abwehren, zwei Führer den Oberlauf des Huangho halten, Kao Ying-hsiang mit Chang Hsien-chung und Li Tzĕ-ch'êng den Osten plündern und die übrigen der einen oder andern Gruppe nach Bedarf zu Hilfe eilen sollten. Kao Ying-hsiang und Genossen wandten sich von Honan nach Anhui, verbrannten die Departementsstadt Shou-chou [2]) und eroberten die Präfekturstädte Ying-chou-fu [3]) und Fêng-yang-fu [4]). Sie verbrannten die bei Fêng-yang-fu gelegenen Gräber der Eltern und Großeltern des Gründers der Ming-dynastie Chu Yüan-chang, worauf der Kaiser in Peking Trauerkleider anlegte, die Wehklage erhob und durch Beamte im Ahnentempel das Ereignis melden ließ. Große Truppenaushebungen zu einem Strafzuge gegen die Rebellen wurden vorgenommen. Li Tzĕ-ch'êng verlangte von Chang Hsien-chung aus der gemeinsamen Beute einen jungen Eunuchen von der Verwaltung der Kaisergräber, der trefflich zu musizieren verstand. Chang Hsien-chung gab ihn nicht her. Li Tzĕ-ch'êng wurde zornig und zog mit Kao Ying-hsing anach Schensi ab, während sich Chang Hsien-chung ostwärts wandte. Der neuernannte kaiserliche Oberbefehlshaber Hung Ch'êng-ch'ou brachte Li Tzĕ-ch'êng bei Wei-nan-hsien [5]) und Lin-t'ung-hsien [6]) in Schensi zwei schwere Niederlagen bei, so daß er nach Osten abziehen mußte. Er vereinigte sich in Honan wieder mit Kao Ying-hsiang, der sich in Schensi auch verschiedene Schlappen geholt hatte und ihm gefolgt war, und plünderte den Winter über in Honan. Sie schlugen zwei kaiserliche Generäle, eroberten einige Städte und erlitten schließlich bei Ch'üeh-shan-hsien [7]) selbst eine Niederlage.

Im Frühling des Jahres 1636 griffen Kao Ying-hsiang und Li Tzĕ-ch'êng die Präfekturstadt Lü-chou-fu [8]) in Anhui an, ohne sie zu nehmen, und eroberten die Städte Han-shan-hsien [9]) und Ho-chou [10]) in Anhui. Dann belagerten sie Ch'u-chou [11]). Der Gouverneur von Hukuang Lu Hsiang-shêng kam persönlich an der Spitze von drei Generälen zum Ent-

[1]) 34° 53′, 113° 35′. — [2]) 32° 34′, 116° 43′. — [3]) 32° 58′, 115° 57′. — [4]) 32° 54′, 117° 35′. — [5]) 34° 29′′ 109° 27′. — [6]) 34° 20′, 109°. — [7]) 32° 51′, 114° 01′. — [8]) 31° 50′, 117° 15′. — [9]) 31° 47′, 118° 03′. — [10]) 31° 42′, 118° 25′. — [11]) 32° 15′, 118° 20′

satz und brachte den Rebellen bei Chu-lung-ch'iao eine schwere Niederlage bei, so daß die Leichen das Wasser des Flusses stauten. Die Stoßkraft der Rebellen war erschöpft; sie teilten ihre Haufen und fielen wieder nach Schensi zurück. Li Tzĕ-ch'êng ging nach Huan-hsien [1]) in Kansu. Bald darauf wurden die Regierungstruppen von ihm am Berge Lo-chia-shan geschlagen und verloren alle Leute, Pferde, Gerätschaften und Waffen. Li Tzĕ-ch'êng's Macht verbreitete wieder Schrecken. Er rückte zur Belagerung von Sui-tê-chou [2]) in Nord-schensi vor und wollte den Huangho überschreiten, wurde aber von den Schansitruppen daran gehindert. Er zog wieder nach Westen und plünderte den Kreis Mi-chih-hsien, in dem er geboren war. Er ließ den Kreisvorsteher Pien Ta-shou vor sich kommen und sprach: „Dies ist meine Heimat. Tu' meinen alten Eltern kein Leid!" Dann hinterließ er ihm Geld mit der Weisung, dafür den Konfuziustempel auszubessern. Im Herbst nahm der neuernannte Gouverneur von Schensi, Sun Ch'uan-t'ing, Kao Ping-hsiang gefangen und schickte ihn zur Hinrichtung nach Peking. Darauf erhoben die Rebellen an seiner Stelle Li Tzĕ-ch'êng zum Ch'uang Wang und obersten Führer. Die Mandschus hatten in diesem Jahre Ruhe gehalten, sie waren mit Korea beschäftigt.

Im 10. Jahre Ch'ung Chêng (1637) eroberte Li Tzĕ-ch'êng zwei Kreisstädte der Präfektur Hsi-an-fu in Schensi und fiel dann nach Szetschuan ein, wo er mehrere Departements und Kreise eroberte. Er griff die Provinzialhauptstadt Ch'êng-tu sieben Tage lang an, konnte sie aber nicht nehmen. Der Gouverneur Wang Wei-chang wurde bestraft, weil ihm nachgewiesen wurde, daß er vor den Rebellen geflohen war. Die Mandschus vollendeten in diesem Jahre die Unterwerfung Koreas.

Im Frühling des 11. Jahres (1638) vereinigten sich Hung Ch'êng-ch'ou und Sun Ch'uan-t'ing zum Schlage und brachten Li Tzĕ-ch'êng in der Ebene von Tzĕ-t'ung-hsien [3]) in Szetschuan eine schwere Niederlage bei. Li Tzĕ-ch'êng verlor alle seine Leute und brach allein mit zwei Vertrauten und sechzehn Reitern durch. Er floh und versteckte sich im Gebirge. In diesem Jahre ergab sich Chang Hsien-chung, der bisher mit seinen Spießgesellen die Provinzen Hupeh und Anhui ausgeplündert hatte. Li Tzĕ-ch'êng's Einfluß schwand immer mehr. Hung Ch'êng-ch'ou wurde zum Generalgouverneur von Chi-Liao [4]) ernannt und Sun Ch'uan-t'ing zum Generalgouverneur von Pao-ting-fu. Nach dem Fortgange dieser beiden Männer bekam Li Tzĕ-ch'êng Ruhe. Der Premierminister Hsiung Wên-t'i'an trieb auch gerade eine Politik der Milde und Versöhnung und wurde, als Spione den Tod Li Tzĕ-ch'êng's meldeten, noch nachsichtiger. Der Mandschukaiser T'ai-tsung hatte im März dieses Jahres die Kaltamongolen unterworfen. Am 30. September brachen die Mandschuprinzen Dorgon und Soto in zwei Kolonnen zu einem Zuge gegen die Ming auf und fielen östlich von Peking durch die Tore der Großen Mauer bei Ch'iang-tzĕ-ling und Ch'ing-shan-kou nach China ein. Um möglichst viele feindliche Kräfte von ihnen abzuziehen, rückte T'ai-tsung selber im November auf drei Straßen gegen Shan-hai-kuan vor und kam bis Chung-

[1]) 36° 39′, 107° 07′. — [2]) 37° 38′, 110° 03′. — [3]) 31° 73′, 105° 16′. — [4]) d. i. das Departement Chi-chou in Ostschili und Liaotung, soweit es sich noch in chinesischen Händen befand.

hou-so, 60 km vor Shan-hai-kuan. Der linke Flügel der Invasionsarmee unter dem Prinzen Dorgon, einem älteren Bruder des Kaisers, ging nördlich an Peking vorbei und wandte sich dann nach Cho-chou, 35 km südwestlich von Peking. Dort teilte er sich in acht Kolonnen, von denen eine am Fuße des Grenzgebirges von Tschili, eine am Kaiserkanal und die übrigen sechs in der Mitte zwischen diesen beiden nach Süden zogen. Nach dem Berichte des Prinzen wurden in einem Gebiete von 500 km westlich von Peking sechs Präfekturen verheert, die Grenze von Schansi erreicht, dann nach Süden gegen Schantung abgeschwenkt, bei Lin-ch'ing-chou[1]) der Kaiserkanal überschritten, die Provinzialhauptstadt Tsinanfu erobert und auf dem Rückmarsch Tientsin gestreift. Über 40 Städte waren erobert, die Übergabe von sechs Städten entgegengenommen, der Feind in 17 Gefechten geschlagen und 257 800 Menschen gefangen genommen worden. Der rechte Flügel der Invasionsarmee unter dem Prinzen Dudu hatte neun Städte erobert, die Unterwerfung von zwei Städten entgegengenommen, den Feind in 16 Gefechten geschlagen, zwei Generalgouverneure und über 100 höhere Offiziere getötet. Drei kaiserliche Prinzen waren gefangen, 204 423 Menschen zu Gefangenen gemacht und über 4000 Unzen Gold und mehr als 977 400 Unzen Silber erbeutet worden. Die Mandschus verfuhren ebenso gründlich wie die Rebellen. Am 16. Mai des folgenden Jahres kehrten sie nach Mukden zurück.

Im Sommer des 12. Jahres Ch'ung Chêng (1639) empörte sich Chang Hsien-chung wieder, und zwar im Kreise Ku-ch'êng-hsien[2]) der Präfektur Hsiang-yang-fu in Hupeh. Li Tzĕ-ch'êng freute sich darüber sehr. Er kam zum Vorschein und sammelte Haufen, die wieder in großer Stärke zusammenkamen. Der Generalgouverneur Chêng Ch'ung-hsien schickte Truppen, die sie umzingelten; Li Tzĕ-ch'êng entkam aber durch eine Lücke und zog zu Chang Hsien-chung. Dieser wollte den unbequemen Nebenbuhler aus dem Wege schaffen, doch bekam Li Tzĕ-ch'êng rechtzeitig Wind und machte sich davon. Yang Sse-ch'ang, der die kaiserlichen Truppen bei Itschang am Yangtze kommandierte, ließ ihn zur Übergabe auffordern; Li Tzĕ-ch'êng antwortete verächtlich. Er wurde aber von den Regierungstruppen in den Bergen von K'uei-chou-fu[3]) in Szetschuan umzingelt und kam in so große Not, daß er sich selbst töten wollte und nur durch die Zureden seines Pflegesohnes Li Shuang-hsi davon abgebracht wurde. Von den Unterführern verließen viele die Berge und ergaben sich. Liu Tsung-min, und andere der Anführer wollten sich, obwohl sie die mutigsten und kühnsten waren, auch ergeben. Li Tzĕ-ch'êng ging mit ihnen in einen verlassenen Tempel, blickte sie an und sprach seufzend: „Die Leute sagen, daß ich Sohn des Himmels werden soll. Warum sollten wir nicht das Los befragen? Ist die Antwort nicht günstig, so schneidet mir den Kopf ab und ergebt euch dann". Liu Tsung-min und Genossen waren einverstanden. Dreimal wurde das Los geworfen und alle drei Male war die Antwort günstig. Liu Tsung-min kehrte ins Lager zurück und tötete seine beiden Frauen. Er sprach zu Li Tzĕ-ch'êng: „Ich sterbe im Gefolge meines Herrn". Als die beherzteren Leute des Haufens das hörten, töteten viele von ihnen auch ihre Frauen und Kinder und erklärten sich bereit, zu folgen,

[1]) 37° 03′, 115° 50′. — [2]) 32° 18′, 111° 40′. — [3]) 31° 10′, 109° 35′.

wohin es auch immer sei. Li Tzĕ-ch'êng ließ die ganze Bagage verbrennen und führte seine Schar als leichte Reiter über Yün-hsien [1]) und Chün-chou [2]) in Hupeh nach Honan. Dort war gerade große Hungersnot, der Scheffel Korn kostete 1000 Kupferkäsch. Einige zehntausend Hungerleider schlossen sich sofort an Li Tzĕ-ch'êng an, der mit ihnen drei Kreisstädte stürmte und die Kreismandarinen niedermachte. Die Geschichte der Ming gibt an dieser Stelle folgende Schilderung des Mannes: „Li Tzĕ-ch'êng war ein Mann mit hohen Backenknochen [3]) und tiefliegenden Augen in einem großen Kopfe. Er hatte Eulenaugen und eine Skorpionennase, seine Stimme war die eines Wolfes. Von Charakter war er mißtrauisch und grausam. Das Töten von Menschen durch Abhauen der Füße und Ausschneiden der Herzen trieb er als Sport. Die Bevölkerung der von ihm durchzogenen Gegenden verteidigte ihre Dörfer und Flecken und ergab sich nicht". Als Li Tzĕ-ch'êng auf Anraten seiner Vertrauten jetzt wiederum das Los über sein Schicksal befragte, überreichte ihm Sung Hsien-tsi'ê einen Bambusstreifen mit der Prophezeiung: 十八子主神器 shih-pa-tzĕ chu shên-ch'i „Herr Achtzehn ist Herr des Kaiserthrones" [4]). Li Tzĕ-ch'êng war darüber hocherfreut und seine Anhänger wurden mit jedem Tage zahlreicher. Chang Hsien-chung plünderte im Jahre 1639 Hupeh und setzte sich dann an der Grenze von Hupeh und Szetschuan fest, um nach Westen loszubrechen. Im März 1640 wurde Chang Hsien-chung von dem General Tso Liang-yü geschlagen, seine Gattin und Nebenfrau gefangen genommen. Er zog sich nach einigen weiteren Schlappen nach dem von Regierungstruppen entblößten Szetschuan hinüber und hauste dort in gewohnter Weise. Die Mandschus erschienen nördlich von Shan-hai-kuan vor den festen Städten Chin-chou und Sung-shan und schlugen die Mingtruppen, die ihnen entgegentraten.

Im 1. Monat des 14. Jahres Ch'ung Chêng (1641) griff Li Tzĕ-ch'êng die Stadt Ho-nan-fu in Honan an. Ein Bataillon der Besatzung bändelte mit den Rebellen an und die Stadt fiel dann. Der in der Stadt residierende Fu Wang oder Prinz Fu 朱常洵 Chu Ch'ang-hsün, ein Sohn des Kaisers Shên-tsung, wurde von den Rebellen umgebracht. Er war ein sehr korpulenter Herr, der über 300 chinesische Pfund wog. Die Rebellen mischten sein Blut zu Hirschragout und aßen davon. Sie nannten dies Gericht mit einem rohen Wortspiel 福祿酒 fu-lu-chiu, was entweder „Glück- und Segensschnaps" oder „Schnaps der Korpulenz des Prinzen Fu" bedeutet. Der älteste Sohn des Prinzen, 朱由崧 Chu Yu-sung, entkam mit knapper Not; er ist der später unter dem Namen Fu Wang, „Prinz Fu", bekannte Thronprätendent der Mingpartei in Nanking, der 1645 von dem Mandschugeneral Ilde in Wuhu am Yangtze gefangen genommen und enthauptet wurde. Li Tzĕ-ch'êng verteilte das im Palais des Prinzen vorgefundene Geld und Korn an die Notleidenden und ging zum Angriff auf die Provinzialhauptstadt K'ai-fêng-fu vor. Der dort residierende Prinz von Chou, 朱恭枵 Chu Kung-hsiao, verteidigte zusammen mit dem Gouverneur 高名衡

[1]) Das moderne Yün-yang-fu, 32° 49', 110° 42'. — [2]) 32° 42', 111° 08'. — [3]) Nach chinesischer Auffassung ein Zeichen der Grausamkeit. — [4]) Die Schriftzeichen 十 shih „zehn", 八 pa „acht" und 子 tzĕ „Herr" bilden zusammengesetzt das Schriftzeichen 李 li, den Familiennamen Li Tzĕ-ch'êng's. „Herr Achtzehn" ist also = Li.

Kao Minghêng die Stadt so hartnäckig, daß die Rebellen nach einem siebentägigen vergeblichen Sturm in der Nacht abzogen und lieber die Kreisstadt Mi-hsien [1]) massakrierten. Jetzt schlossen sich die beiden in Honan heimischen Bandenführer 羅汝才 Lo Ju-ts'ai und 袁時中 Yüan Shih-chung mit ihren 200 000 Mann an Li Tzĕ-ch'êng an. Der Kaiser machte den gewesenen Ministerpräsidenten 傅宗龍 Fu Tsung-lung zum Generalgouverneur von Schensi mit dem Auftrage, sich ausschließlich mit Li Tzĕ-ch'êng zu befassen. Fu Tsung-lung wurde mit den ihm unterstellten Generälen bei der Kreisstadt Hsin-ts'ai-hsien [2]) in Honan von den Rebellen geschlagen und bei einem Durchbruchsversuch ergriffen und getötet. Bald darauf schlug Li Tzĕ-ch'êng auch den Amtsnachfolger Fu Tsung-lung, den stellvertretenden Generalgouverneur 汪喬年 Wang Ch'iao-nien bei Hsiang-ch'êng-hsien [3]) und tötete ihn. Li Tzĕ-ch'êng ließ bei dieser Gelegenheit allen Graduierten, die in seine Hände gefallen waren, insgesamt 190 Mann, die Nasen und die Füße abschneiden. Dann eroberte er 14 Städte im südwestlichen Honan und kehrte zur Belagerung der Provinzialhauptstadt K'ai-fêng-fu zurück. Über diese berühmte Belagerung weiß die Geschichte der Ming folgendes zu erzählen: „Der Gouverneur Kao Ming-hêng und der General 陳永福 Ch'ên Yung-fu wehrten die Rebellen nach Kräften ab. Ein Pfeilschuß traf Li Tzĕ-ch'êng ins Auge und ein Geschütz tötete 上天龍 Shang-t'ien-lung und andere Führer. Li Tzĕ-ch'êng wurde immer wütender. Er bediente sich bei den Angriffen auf die Stadt niemals der alten Sturmleiter- und Sturmbockmethode, sondern ließ nur Ziegelsteine aus der Mauer nehmen. Hatte der Mann einen Ziegelstein herausgeklaubt, so kehrte er ins Lager zurück und war an diesem Tage von weiterem Kampfe dispensiert. Wer zögerte oder zurückblieb, wurde unweigerlich enthauptet. War das Fortnehmen der Ziegelsteine beendet, so höhlte man ein Loch in dem Lehmkern der Stadtmauer aus. War das Loch gemacht, so reichte es anfangs nur für einen Mann aus. Allmählich wurde es vergrößert und nahm 100 auf. Zehn Glieder reichten die Erde rückwärts, um sie von Hand zu Hand herauszuschaffen. Alle drei bis fünf Schritte ließ man zwischen den Höhlen Erdpfeiler stehen, die mit langen Stricken umbunden wurden. Nach Fertigstellung der Höhlen zogen 10 000 Mann gleichzeitig unter Geschrei taktmäßig an den Stricken. Dann barsten die Pfeiler und die Stadtmauer stürzte ein." Im März war die Stadtmauer halb zerstört. Die Rebellen ließen nun mit Schießpulver gefüllte Krüge an der Mauer explodieren. Einige tausend Panzerreiter sprengten heran unter lautem Geschrei und warteten auf den Einsturz der Mauer, um dann gleich in die Stadt einzudringen. Die Stadt K'ai-fêng-fu war früher die Hauptstadt Pien-tu der Sung gewesen und dann von den Kin nochmals stark befestigt worden [4]). Die sehr dicken Lehmkerne der Mauer trotzten dem Feuer und viele der außen anreitenden Rebellen wurden vernichtet. Li Tzĕ-ch'êng erschrak, zog nach Süden ab und verwüstete einige Dutzend Präfekturen, Departements und Kreise der Provinz Honan. Dann griff er K'ai-fêng-fu von neuem an und baute einen langen

[1]) 34° 34′, 113° 27′. — [2]) 32° 46′, 114° 58′. — [3]) 33° 20′, 114° 53′. — [4]) K'ai-fêng-fu war von 960 bis 1129 die Hauptstadt der Sungdynastie. Als die Sung von den Kin vertrieben wurden, verlegten sie ihre Hauptstadt nach Hang-chou-fu in der Provinz Tschekiang, worauf K'ai-fêng-fu von den Kin im Jahre 1158 neu befestigt wurde. Vgl. Wieger, Textes Historiques S. 1896.

Einschließungswall rings um die Stadt. Der vom Kaiser zum Entsatz von K'ai-fêng-fu geschickte General Tso Liang-yü wurde bei 朱仙鎮 Chu-hsien-chên, 40 km südwestlich der Stadt, schwer geschlagen und mußte die Flucht ergreifen; K'ai-fêng-fu war in höchster Gefahr. Die Verteidiger beschlossen, den Huanghodamm zu durchstechen und die Rebellen unter Wasser zu setzen. Die Rebellen durchstachen gleichfalls den Huanghodamm an einer andern Stelle und wollten die Stadt überschwemmen. Am 9. Oktober fiel starker Regen, beide Dämme barsten zu gleicher Zeit. Unter Donnergetöse breitete sich das Wasser aus, drang wirbelnd in das Nordtor der Stadt und floß zum Südosttor wieder hinaus. Eine Million Familien kamen in der Stadt allesamt um. Retten konnten sich nur die Gemahlin des Prinzen von Chou und sein ältester Sohn sowie vom Gouverneur und Provinzialrichter abwärts nicht ganz 20 000 Personen. Von den Rebellen ertranken auch mehr als 10 000. Darauf hoben sie das Lager auf und zogen nach Südwesten ab. Der Kaiser hatte keine Hilfe mehr schicken können, weil er alle noch verfügbaren Truppen dringend zur Abwehr der Mandschus benötigte. In K'ai-fêng-fu fand auch ein katholischer Missionar seinen Tod, der Jesuitenpater de Figueredo. Chang Hsien-chung eroberte im Jahre 1642 mehrere Städte der Provinz Anhui und bildete sich auf dem Ch'ao-hu-See Marinetruppen aus. Er schlug die beiden Generäle 黃得功 Huang Tê-kung und 劉良佐 Liu Liang-tso, wurde aber im Herbst von ihnen seinerseits schwer geschlagen und mußte nach Hupeh zurückweichen, wo er mehrere Städte eroberte. Als er im Frühjahr 1643 Huang-chou-fu [1]) eroberte, waren die Männer alle geflüchtet. Da zwang er die zurückgebliebenen Frauen und Mädchen, die Stadtmauer abzutragen und tötete sie dann alle, um mit ihren Leichen den Stadtgraben auszufüllen. Dann eroberte er die Städte Ma-ch'êng-hsien [2]) und Han-yang-fu [3]). Von dort aus setzte er nach der gegenüberliegenden Provinzialhauptstadt Wu-ch'ang-fu über den Yangtze und eroberte die Stadt. Er ließ den dort residierenden Prinzen von 楚 Ch'u im Yangtze versenken und sämtliche Angehörigen der kaiserlichen Familie ausrotten. Die jungen Burschen zwischen 15 und 20 Jahren stellte er als Soldaten ein, die übrigen tötete er alle. „Von der Papageieninsel bis zum Taopriesterstrudel bedeckten schwimmende Leichen den Strom. Über einen Monat lang stand das Menschenfett zollhoch auf dem Wasser und die Fische und Schildkröten waren nicht im stande, es zu verzehren". Chang Hsien-chung gebärdete sich nun als souveräner Herrscher. Er nahm das von dem prinzlichen Hause von Ch'u gegossene Siegel mit der Aufschrift „König des Westens" an sich und ernannte Ministerialpräsidenten, Militärgouverneure, Provinzialgouverneure und andere Beamten. Er veranstaltete eine Staatsprüfung und graduierte Gelehrte. Ch'i-chou [4]), Huang-chou-fu sowie 19 Departements und Kreise der Provinz Hupeh schlossen sich ihm an. Als Li Tzŭ-ch'êng, der damals in Hsiang-yang-fu in Nordhupeh war, das hörte, wurde er von Neid und Zorn gepackt und sandte Chang Hsien-chung ein Warnungsschreiben [5]), das einen solchen Eindruck machte, daß Chang

[1]) 30° 26′, 114° 54′. — [2]) 31° 14′, 114° 52′. — [3]) 32° 32′, 114° 14′. — [4]) 30° 03′, 115° 25′. — [5]) Die Warnung lautete: „Lao-hui-hui hat sich ergeben, Tsʻao Tsʻao und Genossen sind hingerichtet worden: der Tod geht auf dich los". Lao-hui-hui „der alte Muhammedaner" und Tsʻao Tsʻao waren die noms de guerre zweier Rebellenführer und Genossen Li Tzŭ-ch'êng's.

Hsien-chung mit seiner ganzen Schar nach Yo-chou-fu [1]) und Ch'ang-sha-fu [2]) in Hunan abzog. Die Geschichte der Ming erzählt: „Als er über den Tung-t'ing-See setzen wollte, befragte er das Orakel. Da die Antwort der Gottheit nicht günstig war, schmiß er die Los-schale hin und lästerte schrecklich. Als er im Begriff war überzusetzen, wehte starker Wind. Chang Hsien-chung war wütend. Er band, um der Gottheit ein Opfer zu bringen, tausend große Boote zusammen, belud sie mit Frauen und Mädchen und ließ sie brennend in den See treiben. Das Wasser glänzte in der Nacht wie am hellen Tage". Chang Hsien-chung baute sich in Ch'ang-sha-fu einen Palast und plünderte Kiangsi, Hunan und Nordkuang-tung. Den Plan der Eroberung von Kuangtung und Kuangsi gab er wegen der damit verbundenen Schwierigkeiten auf und entschied sich für den Einfall nach Szetschuan.

Die Mandschus hatten am 19. März 1642 die Grenzfestung Sung-shan erobert und dabei den Generalgouverneur Hung Ch'êng-ch'ou und drei Generäle gefangen genommen. Am 2. April hatte Prinz Ajige bei Hsing-shan den General Wu San-kuei geschlagen, der zum Entsatz der seit einem Jahre von den Mandschus belagerten Stadt Chin-chou gekommen war. Am 8. April hatte General Tsu Ta-shou in Chin-chou kapitulieren müssen. Am 14. April schickten die Ming Gesandte und baten um Frieden. T'ai-tsung lehnte unter dem Vorwande, daß kein korrektes Handschreiben des chinesischen Kaisers an ihn als gleichgestellten Fürsten vorläge, alle Friedensverhandlungen ab, da ihm die hoffnungslose Lage der Ming durch frisches Zugreifen größere Beute zu versprechen schien, als sie auf dem Wege von Verhandlungen zu erreichen war. Am 10. Mai nahmen die Mandschus die Festung T'a-shan und am 23. Mai die Festung Hsing-shan zwischen Chin-chou und Ning-yüan. Am 6. November schickte T'ai-tsung seinen Bruder Abatai als Großfeldherrn mit einem Heere gegen China. Das Heer fiel am 26. und 29. November bei Chieh-ling-k'ou und Huang-yai-k'ou östlich von Peking durch die Große Mauer nach Tschili ein und vereinigte sich bei Chi-chou. Während Prinz Dodo, um die chinesischen Reserven zu fesseln, mit einem Korps gegen die Festung Ning-yüan, 65 km nördlich von Shan-hai-kuan, zog, drang Abatai bis nach Yên-chou-fu [3]) in der Provinz Schantung vor. Am 26. Juli 1643 kehrte er nach Mukden zurück und meldete dem Throne: „Wir haben sechs kaiserliche Prinzen getötet, drei Präfekturen, 18 Departements- und 67 Kreisstädte, insgesamt 88 Städte erobert, die Unterwerfung von sechs Städten entgegengenommen und die feindlichen Truppen an 39 Plätzen geschlagen. 12 250 Unzen Gold, 2 205 270 Unzen Silber, 4 440 Unzen Kostbarkeiten und Perlen, 52 230 Ballen Seidenstoffe, 33 720 seidene Gewänder, 110 Pelzkleider, über 500 Zobel-, Fuchs- und Panther-felle, 369 000 Menschen und 55 130 Kamele, Pferde, Maultiere, Rinder, Esel und Schafe sind erbeutet worden". Man sieht: die Ablehnung des Friedensangebotes hatte sich gelohnt. Am 21. September starb T'ai-tsung in Mukden und sein neunter Sohn Fu-lin wurde im Alter von $5^3/_4$ Jahren von den Prinzen zum Kaiser erwählt. Die Prinzen Jirgalang und Dorgon wurden für die Minderjährigkeit des Herrschers zu Reichsverwesern ernannt. Sie setzten die Pläne T'ai-tsung's zielbewußt fort und eroberten im November die beiden Städte Chung-hou-so und Ch'ien-t'un-wei vor Shan-hai-kuan.

[1]) 29° 18′, 113° 02′. — [2]) 28° 12′, 112° 47′. — [3]) 35° 47′, 116° 59′.

Li Tzĕ-ch'êng hatte im Frühjahr 1643 die Provinz Hupeh bis zum Yangtze erobert. Er nannte sich jetzt selbst „Von Himmels Gnaden die Gerechtigkeit leitender Großfeldmarschall [1]) und seinen Kumpan Lo Ju-tsʻai „Für den Himmel das Volk betreuender, furchtbar wirkender Großfeldherr [2]). Die Geschichte der Ming erzählt: „Er teilte seine Scharen ein und nannte sie „Musterlager". Die Abteilungen der Truppenführer hießen vorderes, hinteres, linkes und rechtes Lager. Jeder Truppenführer hatte über 30 Abteilungen. Die Musterlager hatten weiße Banner und schwarze Feldzeichen aus Rindsschwänzen. Li Tzĕ-ch'êng allein führte ein großes Feldzeichen aus weißen Roßschweifen mit einer silbernen Pagode. Die Banner des linken Lagers waren weiß, die des rechten rot, die des vorderen schwarz und die des hinteren gelb. Die Lager hielten in strenger Zucht Tag und Nacht peinliche Ordnung. In der Ruhe und auf dem Marsche herrschte straffe Disziplin. Deserteure nannten sie „welkes Gras" und zerstückelten sie. Wer 15—40 Mann einbrachte, wurde Soldat. Ein ausgesuchter Soldat kontrollierte immer die Fourage, die Waffen und die Kost von zehn Mann. Ein Heeresbefehl verbot den Erwerb und das Verstecken von Silber. In den durchzogenen Städten durfte kein Quartier in Häusern genommen werden. Die Frauen und Kinder waren vom Heere getrennt, andere Weiber durften nicht mitgenommen werden. Zum Ruhen verwendeten sie nur Zelte aus einfacher Leinwand. Die wattierten Harnische waren hundert Schichten dick, Pfeile und Kugeln konnten sie nicht durchdringen. Jeder Soldat hatte drei bis vier Pferde. Im Winter wickelten sie die Hufe in Strohflechten ein. Sie schnitten Menschen den Bauch auf und machten daraus Pferdetröge, um die Pferde zu füttern. Wenn die Pferde Menschen sahen, fletschten sie gleich die Zähne und wollten beißen wie Tiger und Wölfe. Machte das Heer halt, so rückte man zu Wettrennen und Wettschießen aus. Das nannte man „Abteilung in Ruhe". In der Nacht zur vierten Nachtwache wurde die Streu weggeräumt, um die Befehle für den nächsten Tag zu empfangen. Hohe Berge und jähe Hänge ritten sie gerade hinauf. Von Wassern fürchteten sie nur den Huangho. Was den Huai, den Sse, den Ching und den Wei anbetrifft, so stellten sich die Zehntausende der Scharen auf den Rückender Pferde oder sie faßten die Mähne, umklammerten den Schweif, beschworen den Wind und setzten so über. Der Widerstand der Pferdehufe hemmte den Strom. In der Schlacht waren 30 000 Reiter in drei Linien aufgereiht, die jeden, der vorn Kehrt machte oder sich nach hinten umschaute, niederhieben. Wenn der Kampf lange unentschieden schwankte, lockten die Reiter durch verstellte Flucht die Regierungstruppen hinter sich her, wandten dann plötzlich um und hieben ein, so daß es stets ein großer Sieg wurde. Beim Angriff auf Städte wurde, wenn man entgegenkam und sich ergab, niemand getötet. Für eine eintägige Verteidigung wurden drei Zehntel der Einwohner getötet und für eine zweitägige sieben Zehntel. Für dreitägigen Widerstand wurde die ganze Stadt massakriert. Die Leichen der Umgebrachten wurden verbrannt. Das nannten sie „Licht anstecken". Wenn Städte reif zum Fall waren, umstellten 10 000 Reiter die Stadtmauer und andere Reiter schwärmten überall umher, so daß niemand entkommen konnte. Chang Hsien-chung, wenn

[1]) 奉天倡義大元帥 fêng-t'ien-ch'ang-i-ta-yüan-shuai. — [2]) 代天撫民威德大將軍 tai-t'ien-fu-min-wei-tê-ta-chiang-chün.

auch im höchsten Grade blutdürstig und herzlos, kam Li Tzĕ-ch'êng nicht gleich. Die gemachte Beute wurde klassifiziert. Für Pferde und Maultiere gab es die höchsten Belohnungen. Bogen, Pfeile, Blei und Feuerwaffen standen an zweiter Stelle, Seidenstoffe folgten dann weiter. Perlen und Edelsteine galten am wenigsten. Li Tze-ch'êng liebte weder Wein noch Weiber. Er enthülste sich selber Korn und aß grobe Kost. Mit seinen Untergebenen teilte er alle Beschwerden und Vergnügungen".

Als 李 Tzĕ-ch'êng Hsiang-yang-fu [1]) in Nordhupeh erobert hatte, stellte er den dort befindlichen Palast des Prinzen von Hsiang wieder her und bewohnte ihn. Er gebärdete sich nun als Herrscher, richtete neue Behörden ein, verlieh verschiedenen Regierungsbezirken neue Namen und verteilte an seine Anhänger Ämter und Würden. Da er keinen Sohn hatte, zog er seinen Neffen 李過 Li Kuo und den jüngeren Bruder seiner Gattin, 高一功 Kao I-kung, in seine Nähe und verwandte sie zu vertraulichen Angelegenheiten. Er hatte jetzt 22 Unterführer, die er zu Feldherren und Generälen ernannte. Er setzte sechs Ministerien ein, legte Platzkommandanten mit Garnisonen an strategisch wichtige Plätze und erhob einige Mingprinzen zu Grafen in seinen Landen. Er richtete sich häuslich ein und nannte sich nun 新順王 „Neuer (dem Himmel) gehorsamer König". Die Pekinger Regierung raffte sich zu einer letzten militärischen Anstrengung gegen den Rebellen auf. Der Generalgouverneur Sun Ch'uan-t'ing traf große Kriegsvorbereitungen und verwandte die tüchtigen Generäle Pai Kuang-ên und Kao Chieh als Führer. Er wollte warten, bis die Rebellen Mangel an Lebensmitteln litten, und dann schlagen. Er marschierte über Ling-pao-hsien [2]) ins Tal des Lo. Seine Vorhut schlug die Rebellen bei Mien-ch'ih-hsien [3]) und Pao-fêng-hsien [4]), nahm diese Städte und erreichte Chia-hsien [5]). Li Tzĕ-ch'êng kehrte an der Spitze von 10 000 Reitern zum Kampfe zurück, erlitt abermals eine Niederlage und wäre beinahe gefangen genommen worden. Zufälligerweise war gerade viel Regen gefallen, die Wege waren grundlos und die Proviantwagen kamen nicht vorwärts. Li Tzĕ-ch'êng ließ daher den Regierungstruppen von seinen leichten Reitern die Verproviantierungsstraßen abschneiden. Sun Ch'uan-t'ing teilte sein Heer in drei Gruppen, von denen eine das Lager bewachen und die beiden andern den Proviantkolonnen entgegengehen sollten. Die im Lager zurückgelassenen Truppen verlangten auch fortgeführt zu werden und meuterten, als diesem Verlangen nicht stattgegeben wurde, worauf die Rebellen das Lager überrannten und alle niedermachten. Darauf wurden auch die beiden andern Gruppen von den Rebellen schwer geschlagen. Die Regierungstruppen verloren über 40 000 Mann; an Waffen, Gerätschaften und Bagagestücken gingen Hunderttausende verloren. Sun Ch'uan-t'ing floh nach T'ung-kuan [6]), um das Eingangstor nach Schensi zu decken. Im November eroberte Li Tzĕ-ch'êng T'ung-kuan, wobei Sun Ch'uan-t'ing den Tod fand. Die Rebellen zogen nun die Straße nach Hsi-nan-fu, eroberten unterwegs fünf Städte und erschienen endlich vor der Provinzialhauptstadt, die ihnen die Tore öffnete. Li Tzĕ-ch'êng veranstaltete eine große Plünderung

[1]) 32° 06′, 113°, 05′. — [2]) 34° 42′, 110° 50′. — [3]) 34° 46′, 111° 41′. — [4]) 33° 55′, 113° 06′. — [5]) 34° 04′, 113° 10′. — [6]) 31° 09′, 105° 11′.

und gebot erst am dritten Tage Einhalt. Er taufte Hsi-an in Ch'ang-an [1]) um und nannte es „Westliche Residenz" [2]), schickte große Mengen Volkes zur Wiederherstellung der Stadtmauer und zur Anlage von Heerstraßen und begab sich jeden dritten Tag persönlich auf den Exerzierplatz, um das Bogenschießen zu besichtigen. Wenn die Leute seine gelbe drachengeschmückte Standarte sahen, warfen sich alle zur Erde nieder und riefen: „Es lebe der Kaiser!" Am Schlusse des Jahres eroberten Li Tzĕ-ch'êng's Generäle noch den ganzen Norden von Schensi und den angrenzenden Teil der Provinz Kansu.

Zu Beginn des Jahres 1644, des letzten Jahres der Mingdynastie, ergibt sich für das chinesische Reich von Norden nach Süden folgendes Bild: Mit Ausnahme der einzigen Stadt Ning-yüan waren die Mandschus die unbestrittenen Herren von ganz Liaotung bis zur Großen Mauer und bis Shan-hai-kuan. Die Provinzen Tschili und Schantung waren von ihnen auf verschiedenen Streifzügen gründlich ausgeplündert worden. Li Tzĕ-ch'êng stand in Schensi und beherrschte die Provinzen Schensi, Ostkansu, Schansi, Honan und Hupeh bis Szetschuan. Chang Hsien-chung hatte die Provinzen Hunan und Kiangsi heimgesucht und war auf dem Marsche von Nordkuangtung nach Szetschuan begriffen. In Anhui, Kiangsu und Schantung zogen von den beiden großen Führern unabhängige Aufständische in kleineren Banden umher. Dem Mingkaiser war nur noch die einzige Provinz Tschili untertan; der Süden des Reiches kümmerte sich schon lange nicht mehr um die Pekinger Regierung.

Am Neujahrstage des 17. und letzten Jahres Ch'ung Chêng, dem 8. Februar 1644, proklamierte sich Li Tzĕ-ch'êng in Hsi-an-fu zum König, nannte seine Dynastie 大順 Ta Shun „Große Willfährige", seine Regierungszeit 永昌 Yung Ch'ang „Ewiger Glanz" und verlieh seinen Vorfahren vom Urgroßvater abwärts posthume Ehrennamen. Er umgab sich mit einem Hofstaat, setzte eine große Anzahl neuer Behörden ein und erhob von seinen Anhängern 10 zu Marquis, 73 zu Grafen, 30 zu Vicomtes und 55 zu Baronen. In die Listen seiner Heeresverwaltung waren eingetragen 400 000 Fußgänger und 600 000 Reiter. Im 2. Monat des Jahres zog er mit einer Armee durch Nordschansi auf Peking. Als er nach Hsüan-hua-fu kam, das im Norden von Tschili auf der großen Straße von Kalgan nach Peking liegt, ging ihm der dort stationierte kaiserliche General 光禋 Chiang Hsiang entgegen und ergab sich. Darauf zog Li Tzĕ-ch'êng nach Süden und erschien vor dem Tore der inneren Großen Mauer auf der Höhe des Nan-k'ou-Passes und den Befestigungen von Chü-yung-kuan. Der kaiserliche General 唐通 T'ang T'ung und der Eunuch 杜之秩 Tu Chih-chih kamen ihm entgegen und ergaben sich. Der Weg in die Pekinger Ebene war frei. Am 19. April verbrannten die Rebellen die 30 km nördlich von Peking gelgene Departementstadt Ch'ang-p'ing-chou und zerstörten die nördlich davon in einem weiten Gebirgstale gelegenen Mausoleen der zwölf Mingkaiser, die in Peking regiert hatten. Es geschah das aus einer abergläubischen Vorsicht, da nach chinesischer Überzeugung die Zerstörung von Ahnengräbern das Glück der Nachkommen der so geschändeten Ahnen zerstört. Als von Peking her Kavalleriepa-

[1]) So hatte Hsi-an-fu zur Zeit der Han- und der T'angdynastie geheißen. — [2]) Hsi-ching.

trouillen zur Erkundung erschienen, knüpften die Rebellen sofort mit ihnen freundschaftlich an, so daß die Reiter allesamt übergingen und kein einziger nach Peking zurückkehrte. So kam es, daß die Aufklärungsreiter der Rebellen bis an das Tor P'ing-tsê-mên von Peking kamen, ohne daß man in der Stadt ihre Anwesenheit ahnte. Das Gros der Rebellen folgte den Aufklärern ungehindert. Am 23. April berief der Kaiser seine Würdenträger und fragte sie um Rat. Keiner antwortete, viele weinten. Plötzlich griffen die Rebellen die Stadttore an. Die vor den Toren stehenden kaiserlichen Truppen ergaben sich, ohne Widerstand zu versuchen. In der Residenz mangelte es schon lange an Verpflegung und Sold. Nur wenige Verteidiger eilten auf die Zinnen und der unzuverlässigen Stadtpolizei wagten die Behörden nichts zuzumuten. Am 24. April nahm der Angriff der Rebellen an Heftigkeit zu. Li Tzê-ch'êng saß auf einem Thronsessel vor dem Tore Chang-yi-mên und schickte einen zu ihm übergegangenen Eunuchen 杜勳 Tu Hsün auf einer Strickleiter über die Mauer in die Stadt, um den Kaiser aufzusuchen und seine Abdankung zu fordern. Als der Eunuch sich seines Auftrags entledigt hatte, wurde er vom Kaiser zornig angelassen und hinausgewiesen. Der Kaiser erklärte: „Wir werden persönlich kämpfen". Als es dunkel geworden war, öffnete der Eunuch 曹化淳 Ts'ao Hua-ch'un das Tor Chang-yi-mên und die Rebellen zogen in die Außenstadt, die heute sogenannte Chinesenstadt, ein. Der Kaiser verließ den Palast und bestieg den nördlich davon in einer Parkanlage belegenen Kohlenhügel [1]). Er sah ringsum den ganzen Himmel von Feuer gerötet und sprach seufzend: „Wehe meinem Volke!" Lange irrte er unentschlossen umher. Dann kehrte er nach der Hauptaudienzhalle, der Palasthalle 乾清宮 Ch'ien-ch'ing-kung zurück und befahl, seine drei Söhne in die Privathäuser der ihm verschwägerten Würdenträger 周桂 Chou K'uei und 田弘遇 T'ien Hung-yü zu bringen, hieb mit seinem Schwerte nach seiner ältesten Tochter und befahl der Kaiserin, ihrem Leben ein Ende zu machen. Als am nächsten Tage, wie gewöhnlich, die Glocke geschlagen wurde, um die Beamtenschaft in der Verbotenen Stadt zu versammeln, erschien niemand. Auch die Wächter der Kaiserstadt hatten ihre Posten verlassen und waren verschwunden. Der Kaiser stieg in Begleitung eines einzigen treu gebliebenen Eunuchen wieder auf den Kohlenhügel, schrieb einige Worte als seinen letzten Willen auf den Aufschlag seines Gewandes und erhängte sich dann mit einer seidenen Schlinge in einem Kiosk des Hügels. Der Eunuch 王承恩 Wang Ch'êng-ên erhängte sich an seiner Seite. Der letzte Wille des Kaisers lautete: „Daß Wir Uns in Unserer mangelhaften Tugend und armseligen Person nach oben wider den Himmel versündigt haben, liegt ganz allein daran, daß die Würdenträger allesamt Uns getäuscht haben. Wir haben sterbend nicht das Gesicht, den Ahnen ins Auge zu schauen. Ich habe selber die Krone abgetan und mit dem Haupthaar das Antlitz verdeckt. Ich stelle

[1]) Ein fünfgipfliger Hügel, der eine prächtige Aussicht über ganz Peking bietet. Der Sage nach soll er aus Steinkohlen bestehen, die dort für den Fall einer Belagerung aufgestapelt worden wären. In Wirklichkeit besteht er aus den Erdmassen, die gelegentlich der Anlage der künstlichen Seen in den Westgärten des Kaiserpalastes ausgehoben worden sind. Auf jedem der mit Nadelhölzern bestandenen fünf Gipfel steht ein Kiosk. Der Hügel ist von einer viereckigen Mauer umschlossen und steht mit dem Nordtore des Palastes in Verbindung.

den Rebellen anheim, mich in Stücke zu reißen, wenn sie nur niemanden des Volkes verletzen".

Am 25. April zog Li Tzĕ-ch'êng, mit einem Regenhute aus Filz und einem hellblauen Gewande angetan, auf einem schwarzgefleckten Schecken durch das südliche Haupttor in den Kaiserpalast ein. Seine Minister, Würdenträger und Heerführer bildeten das Gefolge. Li Tzĕ-ch'êng nahm in der Thronhalle 皇極殿 Huang-chi-tien auf dem kaiserlichen Throne Platz und befahl, Nachforschungen nach dem Kaiser und der Kaiserin anzustellen. Den bisherigen Beamten der Ming setzte er eine Frist von drei Tagen, um sich ihm in Audienz vorzustellen und als neuen Herrn anzuerkennen. Einige vierzig Würdenträger verschmähten es, sich dem Rebellen zu beugen und folgten ihrem Kaiser freiwillig in den Tod. Die älteste Prinzessin war nach ihrer Verwundung wieder zum Leben gekommen. Als zwei Mann sie angetragen brachten, befahl Li Tzĕ-ch'êng, für ihre Heilung zu sorgen. Da erfuhr er erst den Tod des Kaisers und der Kaiserin. Er ließ die Leichen einsargen und die Särge vor dem Osttore des Palastes öffentlich ausstellen. Viele Passanten konnten ihre Tränen nicht halten. Unterdessen plünderte die Soldateska die Stadt und beging die scheußlichsten Exzesse und Grausamkeiten, von denen uns einige Beispiele in den Quellen erhalten worden sind. So wurden z. B. in einer Nacht in den Wohnhäusern einer einzigen Gasse 370 Frauen und Mädchen geschändet und umgebracht. Die Rebellen teilten die Stadt in Quartierbezirke ein und bestimmten, daß immer fünf Familien einen Rebellen verpflegen und kleiden mußten. „Das Volk konnte die Grausamkeiten nicht ertragen und beging vielfach Selbstmord" heißt es in der Geschichte der Ming. Ebenda wird erzählt: „Als Li Tzĕ-ch'êng den kaiserlichen Thron bestieg, sah er plötzlich einen weißgekleideten Mann von Riesengröße, der ein Schwert in der Hand hielt und zornig blickte. Die Klauen und Mähnen der Drachen am Throne bewegten sich alle. Li Tzĕ-ch'êng fürchtete sich sehr". Trotzdem befahl er seinem Reichskanzler 牛金星 Niu Chin-hsing, ein Zeremoniell für die Thronbesteigung auszuarbeiten und einen glücklichen Tag dafür auszusuchen. Er ließ sich ein goldenes Reichssiegel seiner Dynastie gießen und Kupfergeld seiner Regierungsperiode Yung Ch'ang prägen. Da hörte er, daß sich die Truppen des kaiserlichen Generals Wu San-kuei, der gegen die Mandschus an der Nordgrenze stand, gegen ihn in Bewegung gesetzt hätten.

Am 13. Mai hatte sich der Prinzregent Dorgon von dem sechsjährigen Mandschukaiser zum Großfeldherrn ernennen und als Oberbefehlshaber einer großen Armee gegen die Ming schicken lassen, ohne zu wissen, daß Peking schon am 24. April gefallen und die Dynastie gestürzt worden war. Am 20. Mai erreichten ihn an dem Orte Wêng-hou nördlich von Shan-hai-kuan Abgesandte des Generals Wu San-kuei mit der Bitte um militärische Hilfe gegen die in Peking sitzenden Rebellen. Nichts konnte den Mandschus willkommener sein. Am 27. Mai zogen sie in Shan-hai-kuan ein, nachdem Wu San-kuei sie vor der Stadt empfangen und sich unterworfen hatte. Über die Motive, welche den chinesischen General veranlaßt haben, den äußeren Feind zur Bewältigung des inneren herbeizurufen und ins Land zu lassen, sind die Meinungen geteilt. Während die einen glauben, daß er als treuer Diener des angestammten Herrscherhauses an den Rebellen Rache nehmen wollte, um dann

die Mandschus mit einer Geldbelohnung und territorialen Zugeständnissen in dem sowieso verlorenen Liaotung nach Hause zu schicken, trauen ihm die andern — und das trifft wohl zu — überhaupt keine politischen Absichten zu und erklären sein Handeln nach dem Satze: où est la femme? Die Geschichte der Ming schreibt: „Wu Sankuei hatte anfangs vom Kaiser Befehl erhalten, nach dem Innern zu Hilfe zu kommen. Als er Shan-hai-kuan erreichte, fiel Peking. Er war unschlüssig und blieb stehen. Li Tzĕ-ch'êng bemächtigte sich seines alten Vaters 吳襄 Wu Hsiang (der früher auch als kaiserlicher General gegen die Mandschus gekämpft hatte) und forderte Wu San-kuei in einem Briefe auf, zu ihm zu kommen und sich zu unterwerfen. Als Wu San-kuei auf dem Wege zu Li Tzĕ-ch'êng nach Luan-chou gekommen war, hörte er, daß der Rebellenführer Liu Tsung-min seine zärtlich geliebte Nebenfrau 陳院 Ch'ên Yüan geraubt und entführt hätte. Voller Wut kehrte er nach Shan-hai-kuan zurück, überfiel die dort eingetroffenen Rebellenführer und schlug sie. Li Tzĕ-ch'êng wurde zornig und zog mit einem Heere von 100 000 Mann nach dem Osten. Wu San-kuei geriet in Furcht und rief die Mandschus zur Hilfe herbei." Am 27. Mai kam es bei Shan-hai-kuan von den Bergen bis hinab zum Meere zur Schlacht. Die Rebellen kämpften mit aller Macht und schlossen sich, wenn sie durchbrochen wurden, immer wieder zusammen, bis eine glänzende Attacke der mandschurischen Kavallerie den Tag entschied. „Als der Kampf ziemlich lange gedauert hatte, stürzten unsere Krieger rechts von der Schlachtreihe Wu San-kuei's auch zum Angriff hervor und warfen sich auf das Zentrum der Rebellen. Zehntausend Rosse stürmten im Galopp dahin und fliegende Pfeile fielen wie Regen. Der Himmel schickte einen starken Wind, Sand und Steine schlugen den Rebellen wie Hagel entgegen. Li Tzĕ-ch'êng hatte sich gerade auf einen Hügel begeben, um den Kampf zu beobachten. Als er unsere Truppen im Vorteil sah, peitschte er sein Pferd, ritt den Hügel hinab und machte sich davon. Unsere Truppen verfolgten über 40 Li; die Haufen der Rebellen liefen alle auseinander. Derer, die durch gegenseitiges Zertrampeln den Tod fanden, waren unzählige. Die Leichen lagen überall auf dem Felde und die Wasserläufe waren ganz rot. Li Tzĕ-ch'êng eilte nach Yung-p'ing-fu, unsere Truppen hinter ihm drein. Wu San-kuei erreichte in Gewaltmärschen diese Stadt zuerst. Li Tzĕ-ch'êng ließ Wu San-kuei's Vater Wu Hsiang, den er als Geisel bei sich gehalten hatte, köpfen und eilte nach Peking zurück." Von da an datiert der unversöhnliche Haß Wu San-kuei's gegen Li Tzĕ-ch'êng. Dieser ließ in Peking das von der Bevölkerung durch Stockprügel erpreßte Silber sowie die in den Schatzkammern des Kaiserpalastes befindlichen Geräte und Schalen alle einschmelzen und in Barren gießen, von denen jeder 1000 Unzen wog. Es waren einige 10 000 solche Barren, die auf Maultierkarren nach Hsi-an-fu abgeschickt wurden. Trotzdem führte er die Kaiserkomödie zu Ende. Am 3. Juni nahm er den Kaisertitel an, erhob sieben Generationen seiner Voreltern zu Kaisern und Kaiserinnen und seine Gattin, eine geborene Kao, zur Kaiserin. Er empfing den Hof mit der Krone auf dem Haupte, während Bewaffnete Spalier bildeten. Der Reichskanzler Niu Chin-hsing vollzog für ihn das feierliche Opfer für den Himmel in der Vorstadt. Am Abend ließ er den Kaiserpalast und die hölzernen Türme über den neun Toren der Stadt in Brand stecken und zog am nächsten Morgen mit seinen Banden nach Westen ab. Am

6. Juni 1644 zog der mandschurische Prinzregent Dorgon, vom Volke als Befreier begrüßt, in Peking ein. Von diesem Tage an datiert die Herrschaft der Mandschudynastie über China, die bis 1912 gedauert hat. Dorgon schickte die Prinzen Ajige und Dodo zusammen mit Wu San-kuei auf die Verfolgung Li Tzĕ-ch'êng's. Die abziehenden Rebellen wurden eingeholt und mehrfach geschlagen, Li Tzĕ-ch'êng durch einen Pfeilschuß erheblich verwundet. Die Provinz Tschili war wieder frei und viele Departements und Kreise der Provinz Honan sagten sich von Li Tzĕ-ch'êng los. Dieser wandte sich nach P'ing-yang-fu [1]) in Schansi. Er zeigte sich so reizbar und grausam, selbst gegen seine Vertrauten und Beamten, daß viele ihn verließen und die Haufen abbröckelten. Zornig und verbittert kehrte er nach Hsi-an-fu zurück. Im März 1645 eroberten die Mandschus T'ung-kuan, den Schlüssel zur Provinz Schensi. Li Tzĕ-ch'êng gab darauf Hsi-an-fu auf und zog nach Hupeh hinein. Die Mandschus verfolgten ihn auf zwei Straßen und hetzten ihn ununterbrochen. Die Reste der Rebellen wurden während dieser Jagd, die sich bis Wu-ch'ang-fu erstreckte, achtmal gewaltig geschlagen. Li Tzĕ-ch'êng quartierte sich in Wu-ch'ang-fu fünfzig Tage lang ein; seine Haufen zählten immer noch über 50 000 Mann. Als aber die Mandschus erschienen, ergaben sich die Haufen größtenteils; einige entkamen und zerstreuten sich. Li Tzĕ-ch'êng floh mit wenigen Begleitern nach dem Süden und versteckte sich im Gebirge 九宮山 Chiu-kung-shan, das die Provinzen Hupeh und Hunan trennt. Im Oktober verließ Li Tzĕ-ch'êng seinen Verhau und zog mit 20 Reitern auf den Raub von Lebensmitteln aus. Dabei wurde er im Gebirge von Dorfleuten umzingelt. Einige sagen, die Dorfleute hätten gerade einen Wall gebaut, als die Rebellen erschienen. Nach kurzem Wortwechsel seien sie auf sie losgegangen und hätten auf sie eingeschlagen. Li Tzĕ-ch'êng sei von einer Hacke tödlich am Kopfe getroffen worden. Als man sein Kleid öffnete, sei man auf Drachengewänder und goldene Siegel gestoßen. Nach genauer Betrachtung hätten dann die Dorfleute einen gewaltigen Schrecken bekommen und gesagt, es wäre Li Tzĕ-ch'êng. Als die Mandschus Leute, die Li Tzĕ-ch'êng persönlich gekannt hatten, an Ort und Stelle schickten, um den Leichnam zu identifizieren, war die Verwesung schon soweit fortgeschritten, daß nichts mehr zu erkennen war. Unzweifelhaft ist der Erschlagene aber Li Tzĕ-ch'êng gewesen, denn er ist seitdem spurlos verschwunden.

Es erübrigt sich noch, zu sehen, was aus Chang Hsien-chung geworden ist. Dieser hatte sich seit dem Frühjahr 1644 mit der Eroberung der Provinz Szetschuan beschäftigt und hatte gerade die Provinzialhauptstadt Ch'êng-tu-fu erobert, als Li Tzĕ-ch'êng auf der Flucht von Peking nach Hsi-an-fu zurückkehrte. Er nahm darauf den Titel „König des großen Westreiches" an und nannte seine Regierungsperiode 大順 Ta Shun „Große Willfährigkeit". Er baute das in der Stadt belegene Palais des Prinzen von Shu zum Palast aus, nannte Ch'êng-tu „Westliche Residenz" und bestieg am 4. Dezember den selbstgezimmerten Thron. Er ernannte zwei Reichskanzler und setzte sechs Ministerien, ein Generalkommando der fünf Armeen und andere Behörden ein. Dann vertrieb er alle Behörden und Beamten, die Li Tzĕ-ch'êng seinerzeit in Szetschuan eingesetzt hatte. Li Tzĕ-

[1]) 36° 06', 111° 33'.

ch'êng's Truppen wurden abgeschlagen. Chang Hsien-chung beherrschte ganz Szetsch.uan „Er hatte ein gelbes Gesicht, einen langen Leib und Tigerkinnbacken. Man nannte ihn den „Gelben Tiger". Von Charakter war er hinterlistig und falsch. Er liebte das Morden. Wurden an einem Tage keine Menschen getötet, so war er ganz unruhig und verstimmt. Um seinen Grimm an den ihm opponierenden Gebildeten auszulassen, veranstaltete er Staatsprüfungen, versammelte 30 000 aus der ganzen Provinz zusammengeströmte Kandidaten im 青羊宮 Ch'ing-yang-kung und ließ sie bis auf den letzten Mann niedermachen. Die Pinsel und die Tuschstücke bildeten Hügel. Er ließ Leute aus Ch'êng-tu im Zentralpark lebendig begraben und die verschiedenen Milizheere, denen er nicht traute, insgesamt 980 000 Mann, töten. Ferner schickte er seine vier Feldherren zur Abschlachtung ganzer Präfekturen und Kreise aus. Das hieß „Unkrautausrotten". Wenn die Würdenträger zur Morgenaudienz erschienen und sich zu Boden werfend die Ehrbezeugung erwiesen, rief Chang Hsien-chung einige Dutzend große Hunde und schickte sie die zur Thronhalle führenden Stufen hinunter in den Hof, wo die Beamten auf dem Bauche lagen. Wen die Hunde berochen, der wurde als verdächtig hinausgeführt und sofort enthauptet. Das nannte er „Tod auf Himmelsbefehl". Außerdem erfand er eine neue Methode des Schindens bei lebendigem Leibe als Todesstrafe. Den Führern und den Soldaten wurden ihre Verdienste nach der Anzahl der getöteten Menschen gerechnet. Nach und nach wurden es über 600 Millionen Männer und Weiber. Einige der Rebellenführer konnten es nicht mehr mit ansehen und erhängten sich. Zwei Militärgouverneure und ein paar Dutzend Offiziere wurden mit dem Tode durch Schinden bestraft und ihre Familien abgeschlachtet, weil sie zu wenig Menschen getötet hatten. Die Greuel und Untaten alle aufzuzeichnen ist kein menschlicher Verstand fähig. Ferner ließ er den Fluß Chin-chiang [1]) systematisch ableiten, das Bett trocken legen, eine tiefe Grube aushöhlen und 1000 Unzen Edelmetalle und Kostbarkeiten darin begraben. Dann wurde der Damm durchstochen und die Strömung darüber geleitet. Das nannte er seinen „Wassertresor" und sagte triumphierend: „Das wird keinem nach mir gehören". Gerade zu jener Zeit brachten einige Führer Freiwilligentruppen zusammen und erhoben sich gegen den Tyrannen. Darum trieb Chang Hsien-chung das Hinrichten und Morden noch ärger als zuvor". Das Volk in Szetschuan wurde ausgerottet und blickte sehnsüchtig nach Hsi-an-fu, wo jetzt die Mandschus standen. Im 3. Jahre Shun Chih (1646) brannte Chang Hsien-chung den Palast und die Privathäuser in Ch'êng-tu nieder, schleifte die Stadtmauer und zog mit seinen Scharen nach dem Norden von Szetschuan ab. Er wollte noch die eingeborenen Szetschuantruppen schnell umbringen. Als deren früherer Führer 劉進忠 Liu Chin-chung davon hörte, floh er mit den ganzen Truppen zu den Mandschus. Als diese Han-chung-fu [2]) in Schensi erreichten, kam Liu Chin-chung herbeigeeilt und erbot sich, den Wegweiser machen zu dürfen. Die Mandschus marschierten gerade früh morgens in einem starken Nebel durch das Gebiet des Kreises Yên-t'ing-hsien [3]) in Szetschuan, als ihnen plötzlich Chang Hsien-chung unversehens

[1]) Auch 涪江 Fu-ho oder 綿江 Lu-chiang genannt. Entspringt im Kreise P'i-hsien der Präfektur Ch'êng-tu-fu und ergießt sich südlich von dieser Stadt in den 涪江 P'i-chiang. Ta'-ê-yüan, Hft 40. — [2]) 32° 56′, 107° 12′. — [3]) 31° 14′, 105° 26′.

entgegenkam. Er wurde von einem Pfeil getroffen, fiel vom Pferde und blieb am Fuße eines Reisighaufens liegen. Die Mandschus nahmen ihn gefangen, führten ihn fort und schlugen ihm den Kopf ab. Seine Banden liefen nach dem Tode ihres Führers nach dem Süden Szetschuans auseinander und wurden getötet, wo man ihrer habhaft werden konnte. Der Aufstand war zu Ende. „In Szetschuan" sagt die Geschichte der Ming, „waren seit dem Aufstande Chang Hsien-chung's in den einzelnen Städten die verschiedenen Bäume um zwei Handspannen im Umfange gewachsen. Die Hunde nährten sich von Menschenfleisch und nagten wie wilde Tiere, wie Tiger und Panther. Wenn Menschen starben, mußten sie gleich beiseite geschafft werden, sonst wurden sie ganz aufgefressen. Die Bevölkerung war tief in die Berge geflohen, kleidete sich mit Gräsern und aß von den Bäumen. Im Laufe der Zeit wuchsen den Menschen am ganzen Leibe lange Haare [1])."

Der Frieden war aber dem gequälten Lande mit dem Tode der großen Räuber Li Tzê-ch'ĕng und Chang Hsien-chung noch nicht gegeben. Es folgten nun die langwierigen Kämpfe der Mandschus gegen die Mingprinzen und ihre Anhänger in Südchina.

Ich habe auch die vierte der fünf großen Heimsuchungen Chinas nur in ganz großen Umrissen zeichnen können, hoffe aber damit gezeigt zu haben, welche Mengen interessanten Stoffes noch in den chinesischen Geschichtswerken der Erschließung durch die europäische

---

[1]) Die für den Aufstand Li Tzê-ch'êng's und Chang Hsien-chung's benutzten Quellen sind: 1. Ming-shih, die Geschichte der Ming, das letzte der bis jetzt vorliegenden 25 großen offiziellen Geschichtswerke. Am 28. August 1739 wurde dem Kaiser K'ien Lung das auf Befehl seines Großvaters K'ang Hi unter Aufsicht des Prinzen 1. Ranges von Chuang durch eine Kommission von 144 Gelehrten ausgearbeitete Werk in 336 Kapiteln vorgelegt. Die Kapitel 33 und 34 schildern in trockendster chronologischer Aufzählung die Ereignisse der Regierung des letzten Mingkaisers, Kapitel 309 gibt die Biographien von Li Tzê-ch'êng und Chang Hsien-chung. Viel wertvolles Material findet sich auch in den Biographien der anderen bedeutenden Persönlichkeiten eingestreut, welche zu dieser Zeit eine Rolle gespielt haben. 2. 明季北略 Ming-chi-pei-lüeh, „Abriß des Nordens zu Ende der Ming", eine zur Zeit K'ang Hi's, also vor dem Ming-shih, von 計六奇 Chi Lu-ch'i aus Wu-hsi-hsien in Kiangsu verfaßte Arbeit in 24 Kapiteln, welche die Jahre 1616 bis 1644 umfaßt. Die erste Ausgabe ist 1671 erschienen. 3. 明季稗史 Ming-chi-pai-shih „kleine Geschichte des Endes der Ming", eine Sammlung von Berichten verschiedener Verfasser in 27 Kapiteln, welche die Zeit vom Jahre 1628 bis zum Aufstande des Wu San-kuei und der beiden andern Statthalter behandeln. Verfaßt unter K'ang Hi, Neudruck vom Jahre 1887. Die beiden Privatarbeiten zu 2. und 3., welche den Verfassern des Ming-shih vorgelegen haben, stellen die chinesische, wenn auch mit Rücksicht auf die herrschende Mandschudynastie modifizierte, Auffassung der Ereignisse dar, enthalten aber offensichtlich viele Ungenauigkeiten, Übertreibungen und Klatsch. Darum ist in meiner Darstellung dem Ming-shih der Vorzug gegeben worden. Die Überlassung der beiden Privatwerke verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Dr. Hänisch. Selbstverständlich existiert von allen drei Werken bisher kein Auszug in einer abendländischen Sprache, geschweige denn eine zuverlässige Übersetzung.

Eine Darstellung der Vorgänge in Peking findet sich in dem Werke: „Aus den Arbeiten der Kaiserlichen Russischen Mission zu Peking, übersetzt von Abel und Mecklenburg. Berlin 1858" auf Seite 77—127 unter dem Titel: „Ereignisse in Peking beim Falle der Ming-Dynastie. Nach gleichzeitigen Dokumenten". Behandelt ist die Zeit vom 7. April 1644 bis zum Einzuge der Mandschus unter dem Reichsverweser Prinzen Dorgon am 6. Juni.

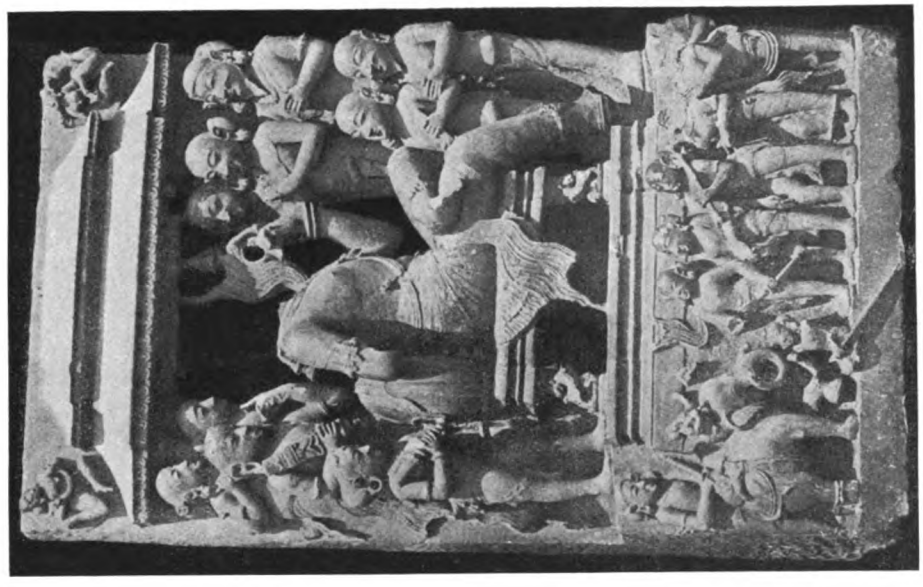
Wissenschaft harren. „Eine wortgetreue, zuverlässige und vollständige Übersetzung der betreffenden historischen Quellen in vollem Umfange ist für die Wissenschaft ein dringendes Bedürfnis; solche Übersetzungen zu schaffen, ist die unabweisbare Pflicht der Sinologie" sagt de Groot in der Einleitung zu seinem letzten Werke über die Hunnen der vorchristlichen Zeit. An Material fehlt es der Sinologie keineswegs, wohl aber an Arbeitern. Sollten meine Zeilen dieser Wissenschaft den einen oder andern Jünger zuführen, so würden sie ihren Zweck erfüllt haben.

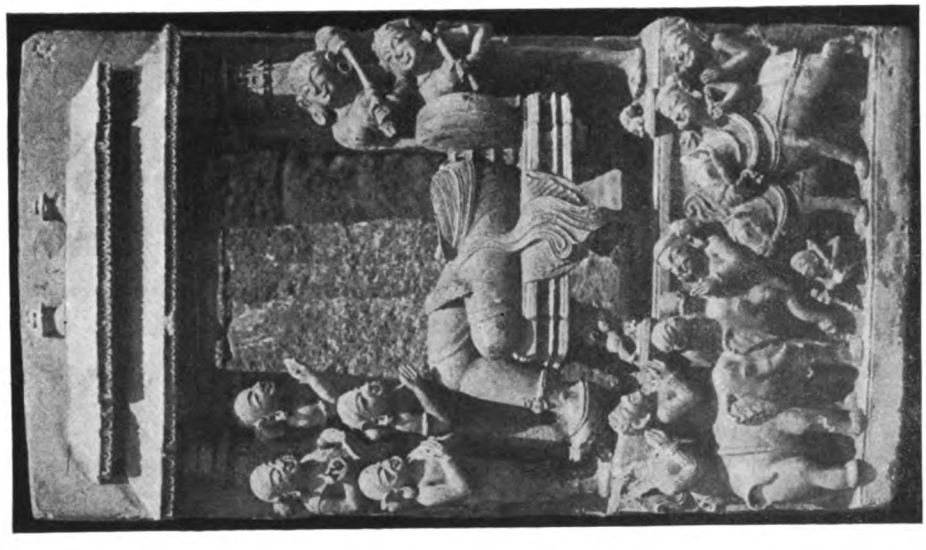
Miszellen.

Krishnaitische Reliefs aus Konārka.

Mit 1 Tafel.

Unter den Skulpturen aus Konārka in Orissa, die William Cohn in seiner „Indischen Plastik" veröffentlicht hat, befinden sich zwei noch ungedeutete Chlorit-Reliefs (Tafel 25). Einander im Sujet sehr ähnlich, stellen sie eine junge, bequem auf einem Throne sitzende Gestalt dar; ihre Arme und Kopf sind abgeschlagen, sodaß mangels irgendwelcher Embleme eine direkte Erklärung nicht möglich ist. Umgeben ist sie von Mädchen mit Fächern (chaurī), oder Dienern mit verschiedenen Hoheitsabzeichen, und anbetenden Männern. Auf dem Sockel huldigen Männer und Frauen, Rosse und Elefanten herbeiführend. Die ganze Komposition legt es nahe, daß diese zwei Reliefs mit dem auf der nächsten Tafel abgebildeten, Krishna in der Schaukel, zusammengehören. Und doch paßt kein Ereignis in der Krishnamythe zu diesen Darstellungen. Könnte es nicht sein, daß wir es hier gar nicht mit einer Legende, sondern mit Schilderungen aus dem Ritual zu tun haben? In seinem Buche „History of the Sect of Mahārājas or Vallabhāchāryas in Western India" beschreibt Karsandas Mulji den Kult dieser Sekte, deren Ritual die Darstellung des Lebens Krishnas durch seine Verehrer bildet, wobei der Guru oder das Kultbild Krishna, die Verehrer und Verehrerinnen die Gopas und Gopis repräsentieren. „Dieses aber sind die acht täglichen Gottesdienste: 1. Mangalā, das Erwachen am Morgen. Nachdem das Gottesbild gewaschen und bekleidet worden, wird es von dem Lager genommen, auf dem es während der Nacht geschlafen hat, und wird auf seinen Thron gesetzt, etwa eine halbe Stunde vor Sonnenaufgang; man bringt ihm etwas Erfrischungen, Betel und Pān dar. Gewöhnlich brennen während dieser Zeremonie die Lampen. 2. S'ringāra. Das Götzenbild wird mit Öl, Kampfer und Sandelpaste gesalbt und parfümiert und hält dann, prächtig geschmückt, seinen öffentlichen Empfang. Dieser findet anderthalb Stunden nach der vorigen Zeremonie statt. 3. Goāla. Das Krishnabild wird nochmals besucht, bevor es fortgeht, die Kühe mit den Gopas zu hüten; 48 Minuten nach der vorigen Feier. 4. Rāja-Bhōga, am Mittag, wenn, wie angenommen wird, Krishna von der Weide zum Essen heimkommt. Alle möglichen feinen Speisen werden vor das Bild gestellt und dann von den Tempeldienern an die zahlreich anwesenden Gläubigen verteilt. 5. Utthāpan, das Wecken des Gottes vom Mittagsschlafe, zwei bis drei Stunden vor Sonnenuntergang. 6. Bhōga, das Abendmahl, ungefähr eine halbe Stunde später. 7. Sandhyā, um Sonnenuntergang: Die Abendtoilette des Kultbildes, bei der sein Schmuck abgenommen und es neu gesalbt und parfümiert wird. 8. Shayan: Das Gottesbild zieht sich etwa um 7 Uhr abends zur Ruhe zurück. Es wird auf ein Bett gelegt und Erfrischungen, Wasser und Betel daneben gestellt. Die Gläubigen verlassen den Tempel, der nun bis zum nächsten





Tempel zu Konārka. Chlorit-Reliefs. 13. Jahrh.

Zu: Goetz, krishnaitische Reliefs aus Konārka

Morgen geschlossen wird. Bei allen diesen Anlässen ist die Feier sehr ähnlich; sie besteht fast nur im Schwingen von Lichtern und Darbringen von Blumen, Parfüms und Speisen durch die Priester. In bestimmten Zeiten kommt noch das Schaukeln des Götterbildes in seiner Schaukel oder das Werfen von Gulāl (rotem Puder), Dole-Lilā, dazu. Die Gläubigen aber verehren das Bild, indem sie sich bei seinem Anblick auf den Boden werfen und mehrmals den Namen Thākurji wiederholen." Wenn also das Relief, Cohn, Tfl. 76 die Schaukel-Zeremonie darstellte, dann dürften die beiden noch unerklärten Reliefs andere, in diesem wie in anderen Tempelkulten geläufige Teile des Rituals darstellten, wie etwa das Wecken des Gottes oder den Empfang der Gläubigen. Dafür spricht auch das ganze Zeremoniell von Dienern und Dienerinnen mit Fächern und anderen Abzeichen der Macht, was wohl in einen Tempel paßt, aber der Krishna-Mythe unbekannt ist. Auch kennen die Skulpturen und Malereien wohl Kühe, nicht aber Rosse und Elefanten um Krishna, während besonders die letzteren eine ganz geläufige Erscheinung im indischen Tempeldienst sind. Und die Sekte der Vallabhāchāryas war ja nicht nur über Westindien, sondern auch den ganzen Süden und die beiden heiligen Länder der Vaishnavas, Braj und Orissa, verbreitet. Wenn auch ihr Gründer Vallabhāchārya erst im 15. Jahrhundert gelebt hat, so mag das doch ohne Belang sein. Denn gerade sie weist fast die meisten altertümlichen Züge auf unter den verschiedenen Sekten, die dem Hirtengotte dienten. Und ihre Gebräuche, ein irdisch Widerspiel des Lebens Govindas im höchsten Himmel Goloka, sind besonders reich an alten Anschauungen, die in enger Beziehung gerade zu jenen dem S'ākta-Kulte verwandten geschlechtlichen Riten stehen, die im Krishnakulte des alten Bengalens eine so große Rolle gespielt haben. Der Geist, der das Ritual der Vallabhāchāryas und ihrer Vorläufer beherrschte, war nur gar zu verwandt dem, der aus den hocherotischen Skulpturen des Sonnentempels von Konārka spricht. Was Wunder, wenn wir seine Darstellung auch hier finden! Denn Orissa war ja schon seit alter Zeit die Hochburg der Krishna-Verehrung Bengalens.

Hermann Goetz.

Neuere Literatur über die Hindu-Javanische Kunst[1]).

Das Erscheinen der neuen Auflage dieses ersten zusammenfassenden Werkes über die hindu-javanische Kunst, ist eine willkommene Veranlassung zur Besprechung.

Sowohl die genaue Beschreibung der für die Kunstgeschichte wichtigsten Objekte des

[1]) Dr. N. I. Krom, Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst, Tweede herziene druk, met 112 platen en kaarten, s'Gravenhage, Martinus Nyhoff. 1923, 2 Textbände, XV, 490 S. und VIII, 491 S., nebst einem Tafelbande mit 112 Lichtdrucken, 8°. — Dr. N. J. Krom, Het oude Java en zyn kunst. Haarlem, De Erven F. Bohn, 1923, 1 Band, 218 S., ill. kl. 8°. (Volksuniversiteitsbibliotheek Nr. 23). — Dr. W. F. Stutterheim, Ramalegenden und Ramareliefs in Indonesien. München, Georg Müller, 1925, 1 Textband, XX S. und 1 Tafelband mit 230 Tafeln, gr. 8°. (Der Indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Karl Döhring.)

gesamten vorhandenen archäologischen Materials, wie die einleitenden Kapitel über die politische und kulturelle Geschichte, die Schilderung des hindu-javanischen Pantheons, wie schließlich auch die Zusammenfassung der vorläufigen kunsthistorischen Ergebnisse, um nur das Wichtigste zu nennen, stempeln diese Einleitung zu einer der wichtigsten Publikationen, die in letzter Zeit über irgendein Gebiet der asiatischen Kunst erschienen sind.

Nachdem im ersten Kapitel die Entstehungsgeschichte des indischen „Oudheidkundigen dienst" (des Indischen archäologischen Dienstes) und die ihr vorhergehende Periode beschrieben sind, folgt im zweiten Kapitel ein Überblick über die hindu-javanische Geschichte.

Mit dem Material aus Sanskrit- und Kawi-Inschriften, aus Mitteilungen in chinesischen Geschichtswerken, aus Berichten arabischer und portugiesischer Seefahrer und schließlich aus einigen javanischen Schriftquellen, wie z. B. dem Nagarakretagama (a. d. 14. Jahrhundert) und dem Pararaton (einer Geschichte Javas vom 13.—15. Jahrhundert), wird eine zusammenfassende historische Übersicht gegeben, aus der wir das Folgende entnehmen.

Schon aus dem 4. und 5. nachchristlichen Jahrhundert finden wir Spuren einer Hindukolonisierung in West-Java. Einige wenige Sanskritinschriften in einer süd-indischen Pallawaschrift sind die einzigen Reste.

Diese Hindu, deren Heimat in Süd-Indien (wahrscheinlich Kundjara) zu suchen ist, scheinen allmählig nach Mittel-Java vorgedrungen zu sein. In dieser Zeit schufen sie, indem sie sich mit der einheimischen Bevölkerung vermischten (die schon eine gewisse Kulturhöhe erreicht hatte, bevor die Immigranten aus dem Festlande erschienen), eine neue Kultur, deren erste, auf uns gekommenen Baudenkmäler auf dem Diëng zu finden sind.

Die Geschichte Javas nun, die, soweit sie als wichtig für die hindu-javanische Kunst in Betracht kommt, beschrieben wird, läßt sich in zwei Hauptperioden einteilen, nl. eine mittel-javanische und eine ost-javanische, je nachdem das politische Machtzentrum in Mittel- oder in Ost-Java gelegen war.

Über die mittel-javanische Periode existieren Berichte aus der T'ang-Dynastie, denen zufolge schon im 7. Jahrhundert eine ausgeprägte hindu-javanische Kultur von Chinesischen Reisenden (Pilgern, u. A.) konstatiert wurde, die bis ins 9. Jahrhundert fortdauerte.

Die älteste mittel-javanische Quelle ist aber eine Inschrift aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts.

Obwohl aus dieser Periode viele der schönsten baulichen und plastischen Monumente stammen, ist von der politischen Geschichte nur sehr wenig bekannt. Das wichtigste Ereignis scheint zwischen 742 und 755 eine Eroberung gewesen zu sein durch eine hindu-sumatranische Dynastie, die Çailendra aus dem Reiche Çrīvijaya (in dem heutigen Palembang), die wahrscheinlich das Mahāyāna auf Java importiert haben, und denen Wunderwerke wie z. B. die Tjandi: Kalasan, Sewu, Pawon, Mendut und Barabudur zu verdanken sind. Mit ihnen ist wahrscheinlich ein Element großer Prachtliebe in die bis dahin ziemlich einfache und zurückhaltende Kunst Mittel-Javas gekommen, deren ursprünglicher Charakter aus den Monumenten auf dem Diëng erschlossen werden kann.

Vor der Gewalt dieser Eroberung ist wohl eine, bis dahin seßhaft gewesene hindu-javanische Dynastie nach Ost-Java ausgewandert, die aber schon um 850 das Land zurückeroberte und in der Fläche von Prambanan eine neue Residenz gründete. Unter ihrer Herrschaft entstand u. a. das Çiwaitische Tempelkomplex, die sogenannte „Lara Djonggrang-gruppe". Obwohl aus Inschriften einige Königsnamen auf uns gekommen sind, bleiben diese Herrschergestalten doch bloße Schemen und ist die Geschichte dieser Periode äußerst fragmentarisch und nebelhaft.

Ganz anders wird das Schauspiel aber, wenn kurz nach dem rätselhaften Erlöschen der mittel-javanischen Machtsphäre um 915 die zweite Hauptperiode, die der ost-javanischen Königreiche anfängt.

Nicht als ob wir von da an eine reichgegliederte Geschichtserzählung zu erwarten hätten, denn weit sind wir entfernt von der umständlichen Deutlichkeit, womit z. B. in chinesischen Annalen die Schicksale der Dynastieen dargestellt werden. Aber nichtsdestoweniger bekommen wir ab und zu doch einen Einblick in die oft sehr dramatischen Begebenheiten und Schicksale der abwechselnd die Oberherrschaft führenden Staaten. Nachdem seit 929 in ziemlich vielen Inschriften uns der Name eines Königs Sindok entgegengetreten ist, ohne daß wir etwas Bestimmtes über ihn erfahren, begegnen wir seit 1029 dem Namen eines Königs Airlangga aus einem neuen Herrschergeschlechte der sich seit 1037 König von ganz (Ost?)-Java nennt.

Nach einer fünfjährigen Regierung zieht dieser Herrscher, dessen Hof ein Kulturzentrum von großer Bedeutung ist, sich in den geistlichen Stand zurück, spaltet das Reich in zwei Teile und veranlaßt dadurch einen Kampf um die Hegemonie zwischen den Fürsten der beiden neuen Teilstaaten, woraus bald der eine als Sieger hervortritt, mit dem eine neue Geschichtsperiode anfängt, die „Kaḍirische", das Zeitalter der Fürsten von Kaḍiri.

Diese Periode wird 1222 durch das Auftreten eines Abenteurers niederer Herkunft, des aus der Provinz Tumapel herstammenden Ken Angrok von einer anderen abgelöst. Er reißt in einem siegreichen Aufstand die Herrschaft an sich und beherrscht von nun an, von seiner Residenz Kutaradja, seit 1248: Singhasāri genannt, aus die beiden wieder vereinigten Reichsteile.

Diese Singhasāriperiode ist, wie die folgende, ausgefüllt mit Verbrechen und Großtaten aller Art, aber ist auch ein Zeitalter großer Kultur und großer äußerer Machtentfaltung.

Der letzte König, Kretanagara, der sich zum Dhyāni-Buddha (!) weihen läßt, schickt sowohl eine Expedition nach Sumatra, wo (zwischen 1275 und 1286) ein neues Reich: Menangkabau gestiftet wird, wie eine Landungsarmee nach Bali, während er auch in Übermut den Chinesischen Kaiser Khubilai herausfordert, indem er dessen Gesandten, nach angetaner grausamer Beschimpfung heimwärts schickt.

Die Singhasāri-Herrschaft nimmt aber 1292 in analoger Weise ein Ende wie die der vorherigen Könige von Kaḍiri, indem nämlich ein aufständischer Vizekönig des nämlichen Kaḍiri, Djayakatwang, nach Ermordung des Kretanagara, die Herrschaft usurpiert, deren Früchte er aber bloß zwei Jahre genießt; denn nach dieser kurzen Frist schon erreicht ihn das Schicksal in der Person eines Prinzen: Widjaya, des legitimen Thronerben des ermor-

deten Kretanagara, der mit Hilfe einer inzwischen gelandeten Chinesischen Straferpedition den König besiegt und selber die Reihe eines neuen Fürstengeschlechtes eröffnet, des der Könige von Madjapahit, die von 1294—1478 Ostjava, und während einiger Zeit, z. B. der glanzreichen Periode des Hayam Wuruk (Radjasanagara 1350—1389), sogar den größten Teil des Archipels, von Nord-Sumatra bis Neu-Guinea, beherrscht haben.

Diese Periode, wie die vorige reich an dramatischen Begebenheiten, war ein Zeitalter großer Blüte und zugleich, gegen Ende, eine Zeit des Verfalls. Der langsam eingedrungene, aber stets intensivere Wirkung ausübende Islam untergrub die geistigen Grundlagen der hindu-javanischen Kultur, so daß schließlich, als um 1478 die Hauptstadt erobert wurde, die hindu-javanische politische Macht endgültig zu Ende ging und mit ihr auch die hindu-javanische Kultur.

Eine größere Zahl der getreuen Anhänger des Hinduismus wich aus nach dem äußersten Osten der Insel und von dort nach Bali; eine kleinere zog sich ins Tenggergebirge zurück.

Im 2. Kapitel wird das hindu-javanische hinduistische und buddhistische Pantheon, soweit es für das Verständnis der plastischen Darstellungen wichtig ist, in klarer und übersichtlicher Weise beschrieben, wobei gezeigt wird wie auf Java die çiwaitischen, buddhistischen und brahmanistischen Religionen in Eintracht neben einander gelebt haben, von denen aber nur die zwei ersten als Staatsreligionen in Betracht gekommen sind.

Der Wishnuismus kommt als selbständige Religion kaum vor; man findet die Wishnugestalt ziemlich oft abgebildet, aber nur als eine der Hauptfiguren des çiwaitischen Götterkreises.

Die Darstellungsweise ist die traditionelle, nach den in den Indischen Çilpaçâstras niedergelegten Vorschriften, bei deren Ausführung aber da, wo z. B. die Wiedergabe von einer Mehrzahl von Armen und Köpfen an einer Figur zum Ausdruck von Macht und Majestät notwendig erachtet wurde, selten die Grenzen des guten Geschmackes überschritten sind, wie im Mutterlande nur zu oft konstatiert werden muß.

Bei der Behandlung des Buddhismus wird speziell das Mahâyâna beschrieben, da von dem Hinayâna bloß auf Sumatra Spuren gefunden wurden.

Die Entwicklung auf Java einer spezifischen Form, des Tantrayâna, wird erklärt durch die Neigung, çiwaitische und buddhistische Auffassungen, soweit wie möglich, miteinander in Übereinstimmung zu bringen, eine Neigung, die ihre äußerste Konsequenz in einem durchgeführten Synkretismus gefunden hat, der sich am treffendsten z. B. durch die Errichtung eines çiwa-buddhistischen Heiligtums, des Tjaṇḍi Djawi, manifestiert hat.

Die Gewohnheit verschiedener Könige, sich in Göttergestalt abbilden zu lassen, wird als ein Ausfluß des alten Indonesischen Ahnenkultes betrachtet.

In den nun folgenden Kapiteln IV bis XII wird die mittel-javanische Kunst ausführlich besprochen, wobei schon gleich am Anfang, nach einer summarischen Behandlung der für die Entwicklung dieser Kunst ziemlich belanglosen polynesischen Altertümer, der Standpunkt

skizziert wird, den der Verfasser dem Problem der Herkunft und der weiteren Entwickelung gegenüber einnimmt. Die Theorie läßt sich mit folgenden Worten wiedergeben:

Am Anfang der hindu-javanischen Kunst steht eine Hindukunst, fix und fertig eingeführt als Produkt einer Jahrhunderte langen Entwickelung im Mutterlande. Reste dieser ursprünglichen Hindukunst sind nirgendwo, weder im Indischen Mutterlande, noch z. B. in West-Java, wohin die Kolonisatoren sich zuerst gewandt haben, aufgefunden. Die ältesten erhaltenen Reste in Mittel-Java aus dem achten Jahrhundert gehören aber schon der hindu-javanischen Kunst an und sind Produkte einer vielleicht schon drei oder vier Jahrhunderte alten Entwicklung auf der Insel, wo die Kulturen der Einwanderer und der Eingesessenen aufeinander eingewirkt haben.

Verfasser kommt zu dem Ergebnis, daß die ältesten, Pallawaschrift gebrauchenden, çiwaitischen Immigranten aus Kundjara in Süd-Indien stammten, während die buddhistischen, Nāgarīschrift benutzenden, wahrscheinlich ebenfalls aus dem südlichen Teile Vorder-Indiens hergekommen sind, wo z. B. das Mahāyāna-Pantheon, der Grottentempel der westlichen Ghāts (Ellora und Aurangabad), in mancherlei Hinsicht mit dem hindujavanischen System übereinstimmt.

Das Problem der Herkunft der Erbauer der ältesten hindu-javanischen Monumente ist damit aber noch keineswegs gelöst. Denn, obwohl teilweise übereinstimmende Einzelheiten, namentlich in der Ornamentik, an vorderindischen Gebäuden vorgefunden werden, können die Prototypen der hindu-javanischen Architektur dort nicht aufgezeigt werden.

Der Verfasser wendet sich dann auch mit Recht gegen die voreiligen Behauptungen Fergussons und Yules.

Der von Erstgenannten behauptete Gandhāra-Einfluß bei den Tjaṇḍis, Bima und Singasāri, und ebenso ein direkter Einfluß der Amarāwatibauten, werden zurückgewiesen. Ebenfalls wird die Unrichtigkeit gezeigt der Einteilung der Diëngtempel in die Gruppe der Tjalukya-Architektur, während diese Gebäude (mit vielleicht nur einer Ausnahme) vielmehr Verwandtschaft mit dem Drawidischen Stil zeigen, obwohl auch hierbei die großen Abweichungen, z. B. mit den Raths von Mahavellipur, nicht außer acht gelassen werden dürfen.

Verwandtschaften mit der späten Gupta-Architektur zu Deogarh, obzwar hier und dort vorhanden, sind viel weniger überzeugend wie die mit der ältesten Drawidischen Kunst. Betont wird auch die Tatsache, daß in der hindu-javanischen Architektur kein spezifischer Unterschied zwischen einem çiwaitischen und einem buddhistischen Stil aufgezeigt werden kann.

Bei der Skulptur liegt die Sache etwas anders. Hier können etwa Verwandtschaften gezeigt werden mit Skulpturen in den Grottentempeln zu Nasik, Ellora, und obwohl in geringerem Maße, mit denen zu Aurangabad.

Verwandtschaften mit den Skulpturen der sogenannten zweiten Periode von Tjampā hängen wohl zusammen mit einer, von Süd-Indien ausgegangenen vermutlich gleichzeitigen Kolonisierung Hinterindiens und Javas. Nachdem der Verfasser sich gerichtet hat gegen eine, vom heutigen Leiter des „Oudheidkundigen Dienst" in Indien, Dr. Bosch

aufgestellte Hypothese über die angebliche rein javanische Nationalität der Schöpfer der hindu-javanischen Kunst (worauf wir bei der Besprechung des zweiten Buches, wo dieses Problem ausführlich erörtert wird, zurückkommen werden), gibt er eine allgemeine Charakteristik der mittel-javanischen Tjandis und eine ausführliche Beschreibung der angewandten Bautechnik. Sehr lehrreich sind die Erörterungen über die verschiedenen Arten der Ornamentik, wobei auch die verschiedentlich angewandte Polychromie erwähnt wird. Mit Recht wird darauf hingewiesen, wie im Gegensatz zu der ost-javanischen Kunst, das Ornament in der mittel-javanischen Periode noch immer in organischem Zusammenhange mit der Architektur angebracht wird.

Nach diesen einleitenden Bemerkungen werden von Mittel-Java die Heiligtümer auf der Hochebene des Diëng, die im Norden Mittel-Javas gelegenen Baureste des westlichen Teiles der Prambanan-Ebene und die Ruinen des östlichen Teiles dieser Ebene behandelt. Zum Schluß wird mit den Tjandis Plaosan und Sadjiwan, die Lara Djonggrang-Gruppe in Ost-Prambanan beschrieben, das letzte, in Mittel-Java gelegene, wichtige Erzeugnis dieser Kunstperiode. (Kapitel V—XIII.)

Der spröde Charakter der Diëngbauten, deren einfacher Verzierungsstil abweicht von der reichen Ornamentik der späteren Monumente, namentlich in der Prambanan-Ebene, wird betrachtet als in der Hauptsache bedingt durch die herbe majestätische Umgebung dieser öden Gebirgslandschaft. Kräftige Linienführung ist das Hauptmerkmal sowohl der architektonischen wie der plastischen Kunstwerke dieses hochgelegenen çiwaitischen Wallfahrtortes, deren bauliche Reste als die ältesten der erhaltenen hindu-javanischen Baudenkmäler anzusehen sind. Sie zeigen denn auch die älteste Phase verschiedener Ornamentmotive, deren Entwicklung auf Java verfolgt werden kann.

Die baulichen Reste im Norden Mittel-Javas, namentlich des Tjandi Pringapus zeigen schon den Drang, die Verzierung stärker zu betonen; die überaus feinen Reliefs mit Figuren spielender Kinder in einem reichen Blumengarten, umgeben von Vögeln und vogelartigen Fabelwesen und auch die menschlichen Darstellungen tragen einen mehr genrehaften Charakter, sie nehmen einen selbständigeren Platz ein und zeigen schon den Anfang einer Entwicklung, an deren Ende (in Ost-Java) die ideelle Loslösung der Verzierung von der Architektur sich vollziehen wird.

Nachdem die Gedong-Sanggagruppe, deren Tjandi, jede vereinzelt, auf eigenen kleinen Plateaus gelegen sind, und die noch mehr wie die Diëngmonumente den Charakter einer Gebirgskunst tragen, behandelt ist, wendet sich der Verfasser zu den Monumenten der Prambanan-Ebene und der Ebene von Kedu.

In der nordwestlichen Ecke des Gebirgsrückens des Süd-Sandsteingebirges hat, auf einem Plateau wahrscheinlich, die Residenz, der „Kraton" von Ratu baku gelegen, wo die Çailendrafürsten residiert haben mögen.

Der von dem Opakflusse nach Osten hin begrenzte westliche Teil der Prambanan-ebene trägt als vornehmste Architekturreste die Ruinen des Tjandi Kalasan, des Wiharabaues

des Tjaṇḍi Sari, und überdies einige große Zapfen eines verschwundenen großen Holzbaues, wohl des zum Kalasan gehörigen Klosters.

Die ausführliche Beschreibung dieser überaus reich verzierten, aber trotzdem noch sehr harmonischen Gebäude erlaubt einen Einblick in den prachtliebenden Charakter der wohl von der neu eingewanderten hindu-sumatranischen Dynastie importierten Kunst, wobei, wie schon gesagt, das Ornament, wie stark auch betont, immer im organischen Zusammenhange mit der Architektur bleibt.

Im östlichen Teile der Prambanan-Ebene werden die schönen Komplexe der Tjaṇḍi Sewu (Haupttempel und 250 Nebentempel), Lumbung nebst den Tjaṇḍi Bubrah und Asu beschrieben. Bei der Behandlung der ersteren Gruppe wird u. a. auf ein neues Symptom der ideellen Loslösung einzelner Teile eines größeren Architekturganzen hingewiesen, das sich hier durch die Eigentümlichkeit manifestiert, daß die Seitenkapellen des Haupttempels jede ihr eigenes Dach tragen, während bei Kalasan die Seitenkapellen mit dem Dache des ganzen Tempels gedeckt gewesen sind.

Die sehr großen Sockel für die verschwundenen Bildsäulen geben Veranlassung zu der Vermutung, daß diese letzteren von Bronze gewesen sein mögen, da Monolithen für Steinskulpturen dieser Größe auf Java nicht vorgefunden werden.

Bei der Behandlung des Tjaṇḍi Mendut, der, nach Grundplan, Aufbau und Detailverzierung zu urteilen, ursprünglich eine außergewöhnlich harmonische Architektur mit äußerst feingefühlter Ornamentierung gewesen zu sein scheint, wird eine, von dem bekannten Archäologen Brandes angefangene und größtenteils ausgeführte Rekonstruktion besprochen, die, nach Meinung des Verfassers zur Folge gehabt hat, daß der Reiz der Ruine verloren gegangen und ein massives, mehr oder weniger plumpes Gebäude entstanden ist, das vor allem beim Betrachter den Eindruck des Unfertigseins weckt. Die durch die heutigen Rekonstruktionsarbeiten am Çiwatempel der Lara-Djonggranggruppe zu Prambanan veranlaßte, auch jetzt eifrig erörterte Frage, wie weit, bei größtenteils zerstörten Gebäuden, wenn sehr viele der ursprünglichen verziert gewesenen Bauteile fehlen, eine Rekonstruktion zulässig sei, oder ob man sich in diesem Falle nur beschränken darf auf die technisch notwendigen Konservierungsmaßnahmen, wird vom Verfasser gestreift, indem er diesen Tjaṇḍi als warnendes Beispiel hinstellt. Höchstwahrscheinlich muß dieser buddhistische Tempel, ebenso wie der kleine, ebenfalls teilweise rekonstruierte Tjaṇḍi Pawon als im geistigen Zusammenhange zu dem Barabudur gehörig, betrachtet werden. Der Zusammenhang besteht darin, daß, wie der Barabudur den in einem gewaltigen Monumente zusammengefaßten Mahāyāna-Buddhismus vertritt, der Mendut der Tempel des Buddha selbst ist, des Erlösers, dem alles Übrige hier sich unterordnet.

Da die Beschreibung des Barabudur der Hauptsache nach, eine kurze Zusammenfassung der in der Barabudurmonographie gegebenen ist, wollen wir nur auf folgendes hinweisen.

Obwohl in Plan und Aufbau ganz als riesenhafter Stūpa gedacht, zeigt dieser prachtvolle Bau in der Profilierung und Ornamentik die Eigentümlichkeiten eines Tempelbaus. Unter den vielen wissenswerten Bemerkungen sei ferner als besonders wichtig hervorge-

hoben die Schilderung der in den Verzierungen des Stūpa sich äußernden, besonderen Form des Mahāyāna und des darin sich kundgebenden Einflusses des Yoga. Soweit für die Ikonographie von Belang, werden die Texte des Lalitawistara, Gandawyuha und die auf Maitreya bezüglichen erwähnt. Als Erklärung für einige Eigentümlichkeiten der Darstellungsart (das Vermeiden sensationeller Szenen, die Wiedergabe nur von Typen bei Götter-, Brahmanen- und Fürstengestalten, die Inkonsequenz der Verschiedenheiten in der Abbildung der Kleider und Verzierungen, wenn dieselbe Person in einer sich gleichbleibenden Situation dargestellt wird, u. s. w.), wird hingewiesen auf den Hauptzweck dieser plastischen Gemälde, das Erwecken einer weihevollen Stimmung, und auch auf die Tatsache, daß mehrere Künstler, oft bloß nach sehr allgemeinen Anweisungen arbeitend, an ein und derselben Reliefserie beschäftigt gewesen sind.

Nachdem die Reste verschiedener kleineren Tjandis usw. besprochen sind, wendet Verfasser sich zu der Lara-Djonggranggruppe, welche gestiftet wurde von den Herrschern eines ost-javanischen Reiches, Mataram, nach der Eroberung Mittel-Java's.

Die ganze, ursprünglich aus 6 großen und vermutlich 224 Nebentempeln bestehende Gruppe, ist als eine Komposition gedacht. Wahrscheinlich muß diese Tempelanlage sowohl als ein riesenhaftes Mausoleum, wie als der Reichstempel betrachtet werden.

In dem architektonischen Aufbau finden wir schon hervortretende ost-javanische Eigentümlichkeiten, wie das Vorkommen der sogenannten „falschen" Profile bei kleinen, nicht mit der Komposition des Ganzen organisch zusammenhängenden Gebäuden, welche (in den Winkeln zwischen Treppenvorsprüngen und Sockel eingeschoben) eine eigene Profilierung zeigen, sowie auch ab und zu eine Neigung zu Überschwänglichkeit bei der Verzierung. Die prachtvollen Reliefs an der Innenseite der Balustrade des dem Çiwa geweihten Haupttempels, zeigen Szenen aus dem Ramāyāna, während auf den erhaltenen Teilen der Balustrade des Wishṇutempels Szenen aus dem Kreshṇāyana dargestellt scheinen.

Ästhetisch wie technisch gehören diese Tempel zu den Meisterwerken der hindu-javanischen Kunst, trotzdem sie, wie gesagt, die Anzeichen des Übergangs von dem, — bis jetzt beschriebenen —, mittel-javanischen zum ost-javanischen Stile tragen.

Über das Verhältnis dieser beiden Stilarten wird ungefähr das Folgende gesagt:

Zwischen den jüngeren Produkten der mittel-javanischen Kunst und den älteren der ost-javanischen besteht eine bestimmte Kontinuität. Wie wir die ost-javanische Kunst kennen, müssen wir darin die direkte Fortsetzung der mittel-javanischen sehen.

Während der mittel-javanischen Periode hat es auch im Osten der Insel eine hindu-javanische Kultur gegeben mit Heiligtümern, von denen nichts mehr existiert. Wir wissen also nicht, wie diese sich zu den späteren Tempeln Ost-Javas verhalten haben. Zwei Möglichkeiten gibt es aber. Entweder: die ursprüngliche, älteste ost-javanische Kunst ist abgewichen von der späteren, ist aber beim Übergange von der Hegemonie von Mittel- nach Ost-Java ganz überflügelt worden von den von dorther importierten Kunstformen, oder: die älteste ost-javanische Kunst war ganz dieselbe wie die gleichzeitige mittel-javanische, bildete

mit ihr zusammen vielleicht eine allgemeine hindu-javanische Kunst, und dann würde die uns bekannte spätere ost-javanische Kunst eher zu erklären sein aus der auch örtlich vorangehenden altost-javanischen als aus der mittel-javanischen Kunst.

Praktisch macht es aber keinen Unterschied, welche der beiden Möglichkeiten man adoptiert. Es spricht nichts dagegen, dasjenige, woraus die uns bekannte ost-javanische Kunst sich anscheinend entwickelt hat, einfach mittel-javanische Kunst zu nennen, ohne stets hinzuzufügen: „oder möglicherweise eine mit der mittel-javanischen Kunst vollkommen übereinstimmende gleichzeitige Kunst Ost-Javas".

Daß in Ost-Java fast gar keine Reste der Zeit vor 915 aufgefunden wurden, wäre zu erklären aus den folgenden Umständen:

1. ist Mittel-Java als Zentrum der hindu-javanischen Kultur schon früh viel reicher an Gebäuden gewesen;

2. während der Zeit hat auf Ost-Java überwiegend Backsteinbau vorgeherrscht;

3. die mittel-javanischen Monumente sind, da die Bevölkerung fortgezogen ist, liegen geblieben, ohne daß Veranlassung da war sie abzubrechen.

In Ost-Java dagegen, wo die Hindukultur fortlebte, gab es wiederholt Veranlassungen, neue Monumente zu stiften und deshalb alte einfach zerfallen zu lassen.

Verschiedene Umstände scheinen auch nach 915 wiederholt Änderungen in Ost-Java veranlaßt zu haben, denn die große Masse der ost-javanischen Architekturreste datiert aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, aus den Reichen von Singhasāri und Madjapahit

Mit der Beschreibung der Tjaṇḍi Plaosan und Sadjiwan wird der erste, über die Kunst Mittel-Javas handelnde, Teil abgeschlossen.

Aus der großen Masse der über Ost-Java handelnden und die Kapitel XIII (letzte Hälfte) bis XXIV füllenden, Beschreibungen heben wir nur einiges hervor.

Nachdem hingewiesen ist auf das Vorkommen einiger, noch ganz zum mittel-javanischen Stile gehörigen Reste, z. B. der Tjaṇḍi Gunung Gangsir, eines in rotem Backstein ausgeführten Turmtempels, werden einige merkwürdige Grab-Badeplätze besprochen, deren Reliefverzierung (bei Tjaṇḍi Djalatunda) oder sonstiger plastischer Schmuck (König Airlanggas Porträtstatue als Wishṇu auf einem Garuḍa, bei dem Grab-Badeplatz von Belahan) auch noch starke Verwandtschaft mit der Kunst der mittel-javanischen Periode zeigen.

Mit der Kunst von Kaḍiri und Singhasāri fängt dann, soweit nach den erhaltenen Resten zu urteilen ist, der spezifische ost-javanische Stil an, in dem Sinne aber, daß während der Singhasāriperiode die letzten Ausläufer der mittel-javanischen, klassizistischen Periode neben den Erzeugnissen einer neueren Zeit fortbestehen bleiben, während in der folgenden Madjapahitperiode der reine ost-javanische Stil als der alleinherrschende auftritt.

Das architektonische Juwel dieser Übergangszeit ist der 1248, bei Malang, gestiftete Grabtempel des Königs Anūshanātha, der Tjaṇḍi Kidal, der mit seinen klassizistischen Eigentümlichkeiten als der Schluß einer Reihe betrachtet werden kann.

Ost-javanisch ist bei diesem Tjaṇḍi z. B. schon das Anbringen der schweren Teile der sehr schönen Ornamentik auf die tragenden Teile des Baues, während die Paneele mit leichteren Ornamentpartien verziert sind, worin sich also ein Fehlen der Einsicht in die funktionelle Bedeutung dieser Architekturteile kundgibt. Ost-javanisch sind auch die Dachstrukturen und die Anwendung eines, meistens reich verzierten Bandes um die Mitte des eigentlichen Tempelkörpers.

Mit den Beschreibungen der übrigen Monumente, worunter vor allem die Tjaṇḍis Singhasāri und Djago aus der Singhasāriperiode; Djawi, Tikus, Badjang Ratu, Lawang; das Komplex des gewaltigen Tjaṇḍi Panataran, der Tjamsche Tempel: Tjaṇḍi Pari usw. aus der Madjapahitperiode, einige islamitische Bauwerke wie das Grab des Malik-Ibrahim zu Grĕsik, das Minaret von Kudus und schließlich einige hindu-javanische Monumente, wie Tampaksiring auf Bali, hervorzuheben sind, bekommt man eine Einsicht in die architektonische Entwicklung, oder besser gesagt in die fortschreitende Auflösung der architektonischen Gebundenheit.

Auf dem Gebiete der Skulptur sehen wir das zunehmende Vorherrschen eines spezifisch-javanischen, sogen. Wayangstils (so genannt wegen der Ähnlichkeit der Figuren mit denen des bekannten Schattenspiels des Wayang Purwa), der, zuerst in der Reliefkunst angewandt, von da aus auch allmählich die Rundplastik beherrscht. Diese Entwicklung fand aber gleichzeitig mit einer gelegentlich zähen Beibehaltung der alten Tradition (wie bei Tjaṇḍi Panataran) statt.

Eine eigentümlich starre Formgebung verdrängt während der Madjapahitperiode die alttraditionelle, indem die Figuren durch einen ziemlich steif komponierten Strahlenkranz eingeengt werden.

Die dadurch verursachte, im Anfang noch manchmal imponierende, herbe Monumentalität verläuft schließlich in eine steife, tote Konvention. Eine Auflösung der Gebundenheit auch in der plastischen Komposition wird bei einigen Skulpturen konstatiert, wie bei dem Ganeça zu Bara, wo die Rückenpartie, ganz für sich betrachtet, mit einem riesenhaften grandiosen Dämonenkopf verziert ist, oder wie bei einigen Tempelwächtern zu Panataran, bei denen die Rückseiten einfach als Reliefgründe für landschaftliche Darstellungen behandelt sind, ohne jeden kompositionellen Zusammenhang mit der ganzen Figur.

Es würde uns zu weit führen, die verschiedenen Etappen dieser Entwicklung, die auch vom Verf. eigentlich mehr angedeutet als geschildert werden, wiederzugeben und wir werden uns mit der Erwähnung begnügen, daß die hindu-javanische Kultur nach dem äußersten Osten der Insel zurückweicht (Matjanputih) und von dort nach Bali emigriert, wo sie sich bis heute mehr oder weniger rein gehalten hat, während die, nach dem Sturze der Madjapahitkultur vorherrschend gewordene islamitische Kultur sich anfänglich bei ihren Bauten noch der überlieferten Formen fast ausnahmslos bedient — nur mit Anwendung der von der neuen Religion vorgeschriebenen Änderungen und Auslassungen in den Verzierungsmotiven.

Im letzten Kapitel werden die merkwürdigen, stark indonesischen, sogenannten Mad-

japahit Krisse, die metallenen Statuetten, Zodiakbecher und die sakralen Geräte behandelt, soweit diese hindu-javanischen Charakter tragen. Hingewiesen wird überdies auf das vollständige Fehlen von Resten der durch literarische Zeugnisse erwiesenen Malerei sowie auf das Fehlen einer entwickelten einheimischen Keramik.

Zusammenfassend sagt Verfasser schließlich ungefähr das Folgende:

Obwohl, in Übereinstimmung mit dem vorläufigen Charakter des Buches, zusammenfassende Schlüsse noch nicht erwartet werden dürfen, sind doch wohl zwei Hauptpunkte jetzt schon hervorzuheben:

1. Die hindu-javanische Kunst ist zu betrachten als eine Einheit. Ihr Entstehen liegt im Dunkeln, aber als sie zum ersten Male sich zeigt, zeigt sie sich schon als ein abgerundetes Ganze.

Nicht mehr ein unsicherer Mischmasch einander widerstrebender Elemente, tritt sie uns entgegen als ein harmonisches Gefüge, im wesentlichen unleugbar von Hinduursprunge, allein solchermaßen mit einheimischen Bestandteilen imprägniert, daß man weder in Vorder-, noch in Hinter-Indien etwas Identisches aufzuzeigen vermag.

Diese Kunst blieb in mehr als sieben Jahrhunderten immer dieselbe mit ihrem typischen Charakter. Möglich, ja selbst wahrscheinlich hat der Einfluß des Auslandes seine Spuren hinterlassen, auch in späteren Perioden als denen ihres Anfangs, allein dieser Einfluß ist nie so stark gewesen, daß er den Charakter der Kunst in irgendeinem wesentlichen Teile zu modifizieren vermocht hat. Als ununterbrochenes Ganze reicht sie vom Diëng bis zu Matjanputih.

Praktisch ist es aber bequem, eine mittel-javanische von einer ost-javanischen Kunst zu unterscheiden, denn beide, wie wir sie jetzt kennen, haben unwidersprechlich jede ihre eigenen deutlichen Merkmale. Dies ist die Folge einer Lücke von einigen Jahrhunderten zwischen den letzten mittel-javanischen Monumenten und dem Zeitpunkte, wo wir auf Ost-Java wieder eine ordentliche Reihe von Monumenten antreffen.

Sowohl ost-javanische Eigentümlichkeiten bei den letzten Gebäuden von Mittel-Java, wie mittel-javanische Eigentümlichkeiten bei einigen der frühesten Gebäude Ost-Javas beweisen, daß der Unterschied zwischen mittel-javanischer und ost-javanischer Kunst nicht anders ist als der natürliche Unterschied der innerhalb jeder Kunst von einem Zeitraum so vieler Jahrhunderte verursacht wird; es ist die allmähliche Entwicklung von der der Hindutradition entstammenden Kunst in indonesischer Richtung.

Die hindu-javanische Kunst ist eins und unteilbar. Man kann sogar sagen, daß der heutige Tempelkünstler auf Bali einfach die Tradtion des Diëng-Baumeisters fortsetzt.

2. Diese allmähliche Entwicklung muß nicht so verstanden werden, als ob in regelmäßiger Folge das Eine auf das Andere gefolgt wäre und man infolge logischer Deduktion jedesmal veraltete Auffassungen und Formen fahren gelassen und durch neuere ersetzt hätte. Im Gegenteil!

Als lebendiger Künstler hat der Baumeister oder Bildhauer die Emotion, die ihn ergriffen, in Realität umzusetzen versucht in der Weise, welche dazu am besten geeignet war,

alte Traditionen benutzend, hinzufügend, was ihm im Augenblick eingegeben wurde, bald sein Heil suchend in den erprobten Methoden seiner Vorgänger, bald alles umsetzend zu etwas Neuem.

Was Tjandi Panataran im Kleinen zeigt, mit ihren verschiedenen Kunstauffassungen an einem Bau, gibt die hindu-javanische Kunst als Ganzes im Großen.

Wer sie aus großer Entfernung betrachtet und ihre ganze Geschichte überblickt, kann natürlich eine gewisse Entwicklung und Veränderung konstatieren; in jeder gegebenen Periode aber gibt es ein gesundes Leben von allerlei Auffassungen und Richtungen nebeneinander.

Nach außen hin mag die hindu-javanische Kunst sich durch feste Merkmale von jeder anderen Hindu-Kunst unterscheiden, innerhalb der prinzipiellen Grenzen gab es eine unbeschränkte Freiheit für jeden Künstler.

Wenn wir uns erlauben, nach dieser unvollständigen Übersicht ein Urteil über dieses Werk zu formulieren, so scheinen wir kein größeres Lob spenden zu können als dieses: „Das Buch, das eine Einleitung in die hindu-javanische Kunst genannt wird, gibt genau was im Titel versprochen wird." Es bildet die Grundlage aller künftigen kunsthistorischen und kunstästhetischen Erörterungen über dieses so äußerst wichtige Kunstgebiet und verdankt seinen Wert neben der gewaltigen Masse des positiv Gegebenen nicht zum wenigsten der Selbstbeschränkung des Verfassers, wodurch voreilige Behauptungen und dithyrambische, lediglich literarische Ergüsse vermieden werden.

Die systematische Entwicklungsgeschichte der Architektur einerseits, die der Skulptur andererseits und auch die nähere Untersuchung über die Art der Wechselwirkungen der hinduistischen und indonesischen Faktoren dieser Mischkultur, um nur einiges zu nennen, können auf dieser prachtvollen Grundlage jetzt beginnen.

Diese zweite Auflage unterscheidet sich von der ersten zunächst äußerlich durch geschmackvollere Einbände, feineres Papier und besseren Druck; sodann ist das Zusammenfassen des vermehrten Illustrationsmaterials in ein gesondertes Heft ein großer Vorteil bei dem Gebrauch. Im Texte sind verschiedene Änderungen, Ergänzungen und Redaktionsbesserungen angebracht, mit Beibehaltung jedoch der ursprünglichen Kapiteleinteilung.

In der zweiten, aus einer Serie von Volks-Universitätsvorlesungen entstandenen Publikation wird, mehr als in dem vorherbesprochenen Buche, der Schwerpunkt auf die kulturelle und politische Entwicklung gelegt.

Verf. zeigt in einer übersichtlichen Darstellung wie das niedrige Kulturniveau der Ureinwohner Javas, deren Reste noch in der Form von einigen Felsenhöhlen, Terrassenbauten und steinernen Särgen vorhanden sind, für die, vor der Hindu-Immigration wahrscheinlich aus Hinter-Indien importierte Kultur von sehr geringer Bedeutung gewesen ist.

Als dann schließlich die ersten Hindus einwanderten, fanden sie schon diese bestimmte Kultur vor, wozu u. a. das Wayang-Schattenspiel und der Gamelan gehörten. Das erstere entstand vielleicht aus einem totemistischen Ritual.

Um das 4. Jahrhundert scheint diese erste hindu-javanische Mischkultur, die auch die vorgefundene politische Organisation mit der importierten verwebte, zum Abschluß gekommen zu sein. Während dieser in West-Java stattfindenden Einwanderung wurden auch Tjampā, die Westküste der Malaischen Halbinsel, die Ostküste Borneos, Sumatra und Bali auf direktem Wege von Süd-Indien aus kolonisiert.

Zwischen dem 5. und 7. Jahrhundert fand eine neue Hindu-Einströmung statt.

Diese und die vorhergegangenen Einwanderungen müssen in der Hauptsache als „pénétrations pacifiques" betrachtet werden.

Nur ausnahmsweise werden sie den Charakter einer Eroberung angenommen haben.

Mit China scheint auch schon ein ziemlich lebhafter Handelsverkehr stattgefunden zu haben.

Der große buddhistische Pilger, der Chinese Fa Hian, besuchte 414 auch Java, wo er neben dem Çiwaismus das buddhistische Hinayāna antraf, dessen großer Propagandist, der Hindugelehrte Djanabhadra, ebenfalls dort gelebt hat.

Neben dieser hindu-javanischen Kultur existierte die alte indonesische ruhig fort.

In Sumatra bestanden drei hinduisierte Reiche, von denen vor allem die in Palembang und Djambi gelegenen sich allmählich zu wichtigen Stätten der buddhistischen Wissenschaft entwickelten. Um 650 finden wir dort u. a. den großen Çākyakīrti ansässig.

Im Jahre 672 wurde das in Djambi gelegene Reich Malayu von dem in Palembang gelegenen Çrīwijaya erobert, gleichzeitig erleben wir ein Hervortreten des Mahāyāna als herrschende Religion.

Die Entwicklungsgeschichte dieser Großmacht unter der Dynastie der Çailendras ist eine der fesselndsten Partien des Buches.

Allmählich erstreckt sich die Hegemonie dieser hindu-sumatranischen Seemacht sogar auch über Kambodja.

Auf Java ist die 778 stattfindende Stiftung der Tjandi Kalasan — wie schon früher erwähnt — das erste Zeichen der auch dort gegründeten Çailendra-Herrschaft, die aber nach kaum hundert Jahren schon von der dort seßhaft gewesenen, nach Ost-Java zurückgewichenen hindu-javanischen Dynastie gestürzt wurde, eine Kalamität, die zusammenfiel mit der Loslösung Kambodjas aus dem Machtbereiche Çrīwijayas. Trotzdem blieb auch während der bis zur Katastrophe von 915 fortdauernden Periode der mittel-javanischen Restauration die Çailendra-Herrschaft im Westen des Archipels die führende.

Inwiefern die hindu-javanische Kultur als Kompromiß zu betrachten sei und wie wir das Zustandekommen zu denken haben, wird sowohl in bezug auf die Entwicklung der neuen Mischsprache, des Kawi, als auf die der politischen und religiösen Verhältnisse besprochen.

Bezüglich der Herkunft der Hindu-Elemente wird gezeigt, wie die Prototypen derselben, was den Kultus anbetrifft, wohl in Vorder-Indien aufzufinden sind, während die auf die Kunst bezüglichen nirgendwo im Mutterlande aufgezeigt werden können.

Was die Architektur anbetrifft, scheint zuerst ein Holzbau vorherrschend gewesen zu

sein, dem sich dann, wohl erst seit der zweiten Hindu-Einwanderung ein Steinbau (z. B. auf dem Diëng) gesellte, welcher sich eng dem bestehenden Holzbau angeschlossen hat. Verf. meint, daß die Erbauer dieser Architektur-Monumente nicht ausschließlich Hindu gewesen sein können, schon deshalb nicht, weil die Zahl der Einwanderer dann so groß gewesen wäre, daß sie auf viel intensivere Weise die javanische Kultur beeinflußt hätten als tatsächlich der Fall gewesen.

Die Ausführer waren also wahrscheinlich die Mitglieder der Mischrasse, die Hindu-Javanen.

In bezug auf die Art und Weise wie dies geschehen sei, wendet er sich vor allem gegen eine Hypothese des Dr. F. D. K. Bosch der zufolge der einheimische Künstler nur nach den schriftlichen Vorschriften der Hindu-Çilpacâstras, die zwar wahrscheinlich ab und zu von anwesenden Hindu mündlich erläutert wurden, seine Werke geschaffen habe. Zur Begründung weist der Schöpfer dieser Theorie z. B. auf die Tatsache hin, daß auf Java (namentlich bei buddhistischen Monumenten) Çilpacâstra-Vorschriften in die Praxis umgesetzt worden sind, deren Beispiele man in Vorder-Indien vergeblich sucht. Überdies betont er die großen Schwächen der Bautechnik, zusammen mit der gleichzeitig sich zeigenden Genialität in Komposition und Detailausführung der Verzierungen, woran man typisch-indonesische Geisteseigenschaften erkennt.

Verf. entgegnet nun u. a., daß zur Blütezeit der hindu-javanischen Kultur auf Java der Buddhismus im Mutterlande schon verschwunden war. Obzwar seiner Meinung nach in der Tat Hindu-Javanen die Baumeister gewesen sind, weist z. B. das Anwenden bei der Verzierung von ausschließlichen Hindumotiven, welche nicht in den Çâstras vorgeschrieben waren, darauf hin daß hier eine innere geistige Tradition durchwirkt und nicht bloß gelesene Vorschriften der Çâstras.

Spezifischen Hinducharakter zeigt die Systematik vor allem in den prachtvollen Tempelkomplexen und in der regelmäßigen Verteilungsweise der verschiedenen Ornamentarten an einem Gebäude. Auch die kräftige Durchführung der großen Linien (der Profile) weist darauf hin.

Spezifisch javanisch wären dann aber zu nennen: die unendlichen Variationen der Motive innerhalb der vorgeschriebenen Grenzen, das oft sehr Gewagte ihrer Anwendung, worin die Eigentümlichkeiten des indonesischen Zierkünstlers sich zeigen.

Nach der Katastrophe von 915 entstand in Ost-Java die von Sindok gestiftete, bis 1222 währende Dynastie der Dharmawangça, die wichtig ist u. a. dadurch, daß auf Veranlassung von einem dieser Könige, im letzten Dezennium des 10. Jahrhunderts eine Bearbeitung des Mahâbhârata verfaßt wurde.

Politisch betätigte sich diese Dynastie u. a. in einer Expedition nach Çrîwijaya, das, 990 angegriffen, sich im Jahre 1005 schon wiederhergestellt hatte und imstande war, bei der Eroberung der javanischen Hauptstadt Hilfe zu leisten, wodurch, nach längeren inneren Kämpfen, Erlangga imstand gesetzt wird um 1035 ganz Java unter seiner Herrschaft zu vereinen.

Auf geistigem Gebiet ist eine seiner wichtigsten Taten die von ihm veranlaßte erste altjavanische Dichtung, das: Arjunawiwäha, dessen indischer Inhalt ganz in javanisches Gewand gekleidet wurde.

Charakteristisch für dieses Zeitalter ist aber, daß trotz dieser Betonung des Einheimischen gegenüber der Hindu-Tradition in anderen Fällen diese letztere noch konsequent aufrechterhalten wird. Die Könige, obwohl, wie z. B. Erlangga selbst wahrscheinlich von richtig javanischem Blute, leiten doch noch immer ihre Abkunft von den mitteljavanischen Königen her.

Ganz anders wird es in 1222 bei dem Regierungsantritt des Abenteurers Arok von Tumapel. Dieser, aus dem Volke hervorgegangen, stiftet eine Dynastie, die ungefähr bis zum Sturze des Madjapahitreiches fortdauert. Die Kultur fängt an ein anderes Antlitz zu zeigen; der Stilcharakter vieler Bauten und Bauteile manifestiert in der Kunst eine analoge Änderung wie sie sich in der politischen Umwälzung vollzogen hatte.

Die weitere Entwicklung wird dann beschrieben, die mit dem allmählichen Erlöschen des hindujavanischen Geistes endete, der auf Java schließlich vom Islam erstickt wurde, obwohl dieser letztere sich noch lange Zeit hindurch verschiedener traditionell überlieferter Formen bediente.

Ein näheres Eingehen auf den Inhalt dieses kleinen Buches würde zu weit führen und Wiederholungen veranlassen.

Obzwar in der Hauptsache ein Auszug der größeren Publikation, trägt es doch einen ganz eigenen Charakter, sowohl durch die besondere Betonung des politisch und kulturell Charakteristischen, wie durch die besonders klare Darstellung der Stileigentümlichkeiten der mittel- und ostjavanischen Kunstperioden, eine Charakteristik, die auch schon im großen Buche ab und zu versucht wurde, aber dort oft von der Wucht der Detailbeschreibungen erdrückt und nicht selten auseinandergerissen wurde.

Eine gewisse Unannehmlichkeit bereitet dem Leser die manchmal von der Transkription im großen Werke abweichende Schreibweise der indischen Namen. Obwohl wir meinen, daß die Zeit einer kritischen Beurteilung noch keineswegs gekommen ist, und daß erst die durch das Erscheinen des Hauptwerkes ermöglichten Detailuntersuchungen unsere Einsicht in die charakteristischen Merkmale vertiefen und vielleicht hie und da korrigieren werden, möchten wir in aller Bescheidenheit bemerken, daß die Betonung der „allmählichen" Entwicklung des ostjavanischen aus dem mitteljavanischen Stil — wodurch ein ununterbrochener Zusammenhang statuiert wird — uns noch nicht so ohne weiteres einleuchtet. Uns scheint z. B. die eigentümliche Formgebung des sogen. Wayangstils aus einem Geiste zu stammen, der so ganz anders geartet ist wie der der mitteljavanischen Kunstperiode, daß eine direkte Herleitung des einen Stils aus dem andern uns ziemlich problematisch scheint.

Dieser Einwand ist aber nur ein vorläufiger. Die Zeit wird lehren, was von den theoretischen Betrachtungen sich als haltbar erweisen wird und was nicht.

Bei der Bearbeitung der Rāmalegenden und Rāmareliefs in Indonesien versucht der Verf. der dritten, von uns jetzt zu besprechenden Publikation, zunächst die Unsicherheit hinsichtlich der bei der Schöpfung der Legenden und bildlichen Darstellungen zugrunde gelegten Fassung des Rāmāyana zu beseitigen.

Nach diesen literarkritischen Untersuchungen des Inhalts wird die plastische Wiedergabe stilkritisch betrachtet.

Verf. wendet sich schon bald gegen die bis jetzt noch ziemlich landläufige Meinung, daß die Abweichungen der Rāmalegenden von den bestehenden indischen Versionen Entstellungen von seiten der indonesischen Bearbeiter zugeschrieben werden müssen, die den Text nicht verstanden.

Auch die Behauptungen, daß eine Tamilversion vorgelegen habe, oder daß die Änderungen verursacht seien durch das Hineinpressen der Rāma-Geschichte in ein indonesisches Erzählungsschema, werden von ihm abgewiesen.

In einer fesselnden Darstellung schildert er wie groß die Bedeutung der Rāmageschichte in Indien selbst gewesen, wie das Rāmāyaṇa gegolten habe „als die einzige Quelle, woraus alles schöpfte was von Rāma erzählte oder sang".

Die allmähliche Entwicklung der Gestalt des Rāma, der ursprünglich nur ein mythischer Held, sodann als 7. Avatāra Viṣṇus der Erlöser war, der die Welt von den Plagen der Dämonenfürsten Rāvaṇa befreit und der endlich in die Sphäre der Götter erhoben wurde, zeigt er an den verschiedenen Quellen. Bei dieser Untersuchung kommt u. a. heraus, daß das Stadium seiner absoluten Vergötterung dem Epos noch fremd war, daß aber die Rāmageschichte in verschiedenen Fassungen nicht bloß in dem Epos selbst und dem Mahābhārata, sondern auch in dem Viṣṇu-, Agni-, Garuda- und anderen Purāṇas vorkommt, letztere Fassung in einem „Purāṇastil" der ungefähr im 5. Jahrhundert v. Chr. gebildet wurde, und demzufolge Rāma sogar als die höchste Gottheit uns entgegentritt.

Die verschiedenen Arten der Darstellung in Gedichten, Dramen und Schattenspielen werden angedeutet, wobei auf die vorkommenden großen Abweichungen hingewiesen wird, die z. B. in einer ganz vermenschlichten Darstellungsweise in verschiedenen Dramen uns entgegentreten.

Die überaus weite Verbreitung der Rāmageschichte veranlaßt auch die Behandlung des Stoffes in allerlei, oft in Kunststücke ausartenden Formen. Sogar ein als grammatisches Lehrgedicht komponiertes Rāmāyaṇa kommt vor.

Im Folklore wird ebenfalls die Rāmagestalt wiederholt angetroffen, ja sogar in buddhistische Legenden übernommen. Im buddhistischen Birma ist er die Hauptfigur in Marionettentheatern, in Siam betrachtet der König sich als Rāma VI., Ayuthia wird mit Ayodhyā identifiziert. Durch mahāyānistische Texte gelangt die Rāma- und Rāwaṇageschichte sogar nach China und Tibet.

Alle diese verschiedenen Versionen zeigen verschiedene Abweichungen der als ursprünglich betrachteten Fassung. Schon das Rāmopākhyāna im Mahābhārata ist nur eine flüchtige

Nachdichtung des Epos, die auf einen anderen Text zurückgehen muß, da diese Abweichungen nicht als Varianten des Dichters betrachtet werden dürfen.

Vielleicht sind auf vorderindischem Boden und in klassischer Zeit die Varianten anzutreffen, worauf die Abweichungen der indonesischen Rāmalegenden beruhen, die bis jetzt für Alleinbesitz der Indonesier gehalten werden. Die Untersuchungen bestätigen also, daß nicht ausschließlich Vālmīkis Gedicht „für Jeden und für alle Zeiten" gültig war, denn es ist nicht anzunehmen, daß die Dichter den so heiligen Stoff auf eigene Faust verändert hätten.

Auf Java kommen zwei Gruppen von Varianten in Betracht:

1. Das alt-javanische Rāmāyaṇa: Kakawin.

2. Die malaiischen hikajats: das Rāma Kĕling und das Sĕrat Kaṇḍad, woraus die lakons entstanden, die den Text abgeben für die Wayangspiele. Schon die Art der Anordnung der Sĕratkaṇḍas, die schon in den Purāṇas angetroffen wird, und die oft rätselhaften Zusammenfügungen und Trennungen von Episoden, vergleichbar mit Namenszusammenstellungen, die bei Hochzeiten stattfinden, um auf magische Weise damit verbundene Eigenschaften auf die Person zu übertragen, usw. weisen, wie Verfasser meint, darauf hin, daß die Veränderungen allein durch mündliche Überlieferung hervorgerufen sind ohne daß dabei an Textverstümmelungen zu denken sei, um so mehr da diese Wayangvorstellungen vor allem magische Handlungen sind.

Daß auch die später eingetretenen islamitischen Faktoren zur Verwirrung beigetragen haben, ist wohl selbstredend. Es wird also anzunehmen sein, daß neben Verwechslungen, welche durch Namengebung, Doppelbildung, Teilung und Zusammenfügung und Namensänderung entstanden sind, die Aufnahme der in Indien bestehenden, von Vālmīkis Rāmāyaṇa abweichenden Episoden der indonesischen Rāmalegende ihren typischen Charakter gegeben habe. Aus den Untersuchungen geht aber auch hervor, daß das indische Epos ein jüngeres Kulturstadium darstellt als die dem ursprünglichen Motiv näherstehenden „hikajats", daß diese letzteren wegen ihrer reiner erhalten gebliebenen Motive von viel allgemeinerer Bedeutung sind als das speziell indische Kunstgedicht Vālmīkis.

Der Stil der „hikajats" muß auch vor der hindu-javanischen Periode der Stil der einheimischen Bevölkerung gewesen sein, oder wenigstens sich nicht viel davon unterschieden haben.

Der Stil des „Kakawin" dagegen ist nicht wesentlich von dem des Epos verschieden. Das „Kakawin" geht wahrscheinlich zurück auf eine altjavanische Bearbeitung des Epos in einer nicht näher festzustellenden Fassung.

Nach diesen literarhistorischen Betrachtungen, deren Wertung wir den Indologen überlassen wollen, wendet sich der Verfasser im 6. Kapitel zu der Rāmageschichte, wie sie in der bildenden Kunst dargestellt worden ist.

Nach Literaturangaben zu schließen, ist die Geschichte Rāmas schon früh auf Wänden, Gewändern und Waffen dargestellt. Die in Vorder- und Hinter-Indien noch vorhandenen Reste von Skulpturen, Wandmalereien, Miniaturen usw. werden aufgezählt. Mit der

Behandlung der Rāmareliefs von Lara Djonggrang im 7. Kapitel fängt dann die Behandlung des eigentlichen Themas der Untersuchung an.

Wichtig ist dabei schon gleich am Anfang der Hinweis auf die Tatsachen, daß bei der Tempelanlage, wahrscheinlich bewußt, ein purāṇisches System angewandt wurde und daß an dem çiwaitischen Tempel Visṇuitische Reliefs angebracht wurden, die also in sehr losem inneren Zusammenhange zum Tempel stehen.

Die bildliche Darstellung zeigt ausgesprochenen hinduistischen Charakter. Sogar verschiedene Bewegungsarten, die Weise, wie drohende Handbewegungen ausgeführt, wie die Orchester zusammengestellt sind usw., haben nichts Javanisches. Trotzdem müssen wir aber für die auch vorkommenden vielen Abweichungen von Vālmīkis Rāmāyaṇa, die textlichen Quellen nicht in dem kontemporären „Kakawin", sondern manchmal in den malaiischen „hikajats" suchen.

Bei der Besprechung der Panataranreliefs wird auf die verschiedene Bedeutung der Anordnung der Gebäude in den Komplexen von Lara Djonggrang und Panataran hingewiesen.

In Mittel-Java gibt es einen systematischen Grundplan, eine nach ideellen Rücksichten komponierte Neben- und Überordnung der verschiedenen Gebäude nach dem Range ihrer Gottheiten.

In Ost-Java ist die Komposition eine Zusammenstellung der aus praktischen Kultusgründen zueinander gehörenden Bauwerke.

Daß der Tempelkomplex ein Beisetzungstempel gewesen sei, wird bestritten mit dem Hinweis auf das gänzliche Fehlen einer Andeutung in dieser Richtung bei Prapança, auf die Kompositionsverwandtschaft mit „puras" auf Bali, welche ebensowenig Beisetzungstempel sind, und mit der Tatsache, daß an dem Komplexe fortdauernd eifrig gebaut wurde. Der Tempelbau wird während der Herrschaft der Regentin Tribhuwanā stattgefunden haben, während auf dem ganzen Tempelareal die Bautätigkeit sich über die Jahre 1319—1454 erstreckte.

Neben den sehr interessanten Ergebnissen, wozu Verfasser in dem vorher besprochenen Teile der Studie gekommen ist, scheint mir das Kapitel mit den stilkritischen Vergleichen wichtig.

Als, wie mir scheint, sehr richtiges Leitmotiv, stellt er gleich am Anfang einen Vergleich an, indem er nämlich die Gleichartigkeit des Verhältnisses zwischen einem spätgotischen Relief und einer Holzskulptur von Island mit dem zwischen der mittel-javanischen und den spezifisch ost-javanischen Reliefarten aufstellt.

Bei dem näheren Eingehen auf die Komposition der Panataranreliefs wendet er sich zunächst gegen die allgemein geltende Meinung, daß die schnörkelartigen Füllungen, zwischen und um die Figuren im Raume als Wolkendarstellungen gemeint sind.

Die losen, flammenartigen Schnörkel und Spiralmotive erklärt er wohl richtig als Symbole der magischen Kräfte, mit denen der Raum, wo die Gestalten ihr Wesen treiben, angefüllt ist.

Die auf Tafel 154 vorkommenden langen Schnörkel sind wohl Flammen, welche die „Tejas", den „strahlenden Glanz" darstellen, womit die Çakti, die übernatürliche Kraft, sich zu erkennen gibt, usw.

Die dargestellten Episoden sind nicht bloß als bildliche Darstellungen bestimmter Begebenheiten, sondern vor allem als Visionen von übernatürlichen Geschehnissen gemeint, deren Helden als übernatürliche Wesen, geisterhaft von Wolkenformationen verwandten Gestalten umgeben, wiedergegeben werden.

Brandes, indem er diese Darstellungsweise mit dem europäischen malerischen Impressionismus verglich, vergaß, daß dieser europäische Impressionismus sehr individuell ist und garnicht paßt in den Rahmen der Hindu-Javanen von Panataran. Bei ihnen finden wir neben diesem scheinbaren Impressionismus einen Naturalismus und daneben wieder ein schematisches Arbeiten, das in den Heldenfiguren mit ihren verschiedenen Typen stark zum Ausdruck kommt.

Wir haben eben zu tun mit einer primitiven Welt im ethnologischen Sinne, wo die Kunst brauchbare Hilfe erweist im Kampfe gegen Geister und Spuk. Die Magie hat ihre besondere Darstellungsweise. Die mexikanischen Kodizes z. B. machen deutlich, daß es um magische Kräfte geht.

So auch im Archipel, soweit er nicht unter Hindueinfluß steht. Auch manche Verzierungen an Waffen haben diese magische Bedeutung. Auf den Panataranreliefs ist die weit durchgeführte Raumfüllung verursacht durch die Furcht vor einer offenen Stelle, der Angriffspunkte für die Geister darbietet. Die, mit der Komposition des Ganzen nicht zusammenhängende Reliefverzierung der Rückenpartien verschiedener Statuen (Ganeça von Bara) bezweckt dasselbe.

Dieselbe Ursache hat auch die Furcht vor der Tiefendimension. Der primitive Mensch sieht die Dinge am liebsten frontal, in einem Aspekt, so daß er das ganze Bild mit einem Blick beherrschen kann. „Die Tiefendimension macht die eigentliche Körperlichkeit des Gegenstandes aus, sie ist es, die der einheitlichen, geschlossenen Erfassung und Fixierung des Gegenstandes den stärksten Widerstand entgegensetzt". („Worringer").

Im Gegensatz zu der mittel-javanischen Kunst, kommt auf den Reliefs von Ost-Java diese Frontalität immer vor.

Was in Ost-Java also an die Oberfläche bringt, können wir am besten bezeichnen als primitive Geisteseinstellung, eine Mentalität, wovon bei Lara Djonggrang noch keine Spur zu sehen ist.

Die Helden als mythische Figuren mit ihren Geschichten voll magischer Entladungen machen den Tempel erst zu einer wahren Kultstätte. Analog den Wayangfiguren sind sie zu Schemen gemacht, weil Geister der Vorfahren gemeint waren.

Ihre Abweichungen von der Form des gewöhnlichen menschlichen Körpers gründen sich auf die Lehre der „Glückzeichen", dieser Kennzeichen übernatürlicher Vorzüge, wovon verschiedene besprochen werden.

Diese Kennzeichen wurden in verschiedenen Çāstras und ungeschriebenen Traditionen

überliefert und je mehr die Helden als Geister der Vorfahren gefühlt werden, umso mehr werden diese übernatürlichen Eigenschaften betont.

Bei Lara Djonggrang nun finden wir weder eine Spur der Spiralmotive, zur Darstellung der magisch geladenen Sphäre, noch die Verflachung, oder ein ausgesprochenes Hervorheben der „Kennzeichen". Hier eine Schilderung nach der Natur, nach Vortrefflichkeitsnormen idealisiert, welche, wo es sich um Helden von Fleisch und Blut handelt, die Grenzen der Natur nicht weit überschreiten. Also eine Darstellung einer auf Erden vorgefallenen Historie ganz entgegengesetzt der Ostjavanischen, wo die Geschichten sich im Geisterreich abspielen.

Aus dem Vorhergegangenen ist deutlich geworden, daß die Benennung der Kunst Lara Djonggrangs als einer „Klassischen", womit man das „reine Stadium" betonen will gegenüber der Degenerationsperiode der ostjavanischen Zeit, keineswegs richtig genannt werden kann.

Eine Kunst, in der sich der Prozeß des Aufblühens des „Magizismus" abspielt, zeigt eine neue Blütekraft und kann ebensowenig degeneriert genannt werden, wie die des früheren europäischen Mittelalters.

Lara Djonggrang, mit der Neigung zur Rundplastik, ist, auch im griechischen Sinne, viel eher einer nachklassischen Periode vergleichbar. Der Lara-Djonggrangstil knüpft unmittelbar an den Stil der Barabudur an. — Nach einer sehr richtigen Charakteristik der geistigen Bedeutung der Stilunterschiede dieser beiden Bauwerke, wo der Naturalismus des Tempels dem Idealismus der Stūpa entgegengesetzt wird, fährt der Verfasser fort: „Lara Djonggrang kannte nur die Verehrung der Gottheiten, und zu ihrem größeren Ruhm wurde dem Volk das gezeigt, was dem Laien von den heiligen Mysterien offenbart werden durfte, nämlich die Avatāras. Aber die Darstellung war mehr nach innen als nach außen orientiert; eher müssen wir annehmen, daß sie um der Gottheit als um des Volkswillens da war. Die Entwickelung weist von hier nach Ost-Java, wo die Darstellung nur noch ein Mittel ist, das Tempelgebäude der Gottheit anzupassen, wo die Reliefs den Tempel zu der eigenen Wohnung der Gottheit, ihrer eigenen Welt mit ihrer eigenen Sphäre machen. Barabudur ist das „Monumentum", ethisch und didaktisch. Die Entwickelung des gotischen Idealismus aus dem spätklassischen Naturalismus.... die sich nicht aus Verfall und Unvermögen, sondern aus einer Umsetzung der alten Normen und einer neuen Durchdringung des Materialistischen mit dem Spirituellen erklären läßt, diese ganze Entwickelung macht die buddhistische Kunst ebenso durch".

„Verfolgt man aber die Entwickelung .... etwa die (christlichen) göttlichen Personen oder die Heiligengestalten, so findet man, daß sie in der ersten Periode der mittelalterlichen Entwickelung den ursprünglichen Charakter einer naturalistischen oder historischen Determinierung verloren und sich in abstrakte und zunächst .... relativ beinahe formlose Begriffssymbole verwandelt haben" (Dvořák). Genau so hat die Buddhagestalt, nach der Meinung des Verfassers, aus der hellenistischen Gandhāraschule sich zu einer „Indisierung" in Begriffssymbole entwickelt, wobei sich die Form der auf klassischen Leisten geschlagenen „griechischen"

Buddhas von ihrem spätklassischen Ideal entfernt. Während nun im Westen aber als nächste Stufe die Natur in das Göttliche eingezogen wird und dadurch ein idealisierter Naturalismus entstand, womit die buddhistische Kunst in Ajantā und Barabuḍur verwandt ist, kam es bei Lara Djonggrang nie zu dem Naturstudium um seiner selbst willen. Während im Westen nun weiter die Kunst sich zu einem „Antiidealismus" (Dvořák) entwickelte, wird in Indonesien der Weg gebahnt für den später triumphierenden „Magizismus". Der Javane kannte nie das Streben nach treuer Wiedergabe der wahrgenommenen Wirklichkeit; er mußte Rücksicht nehmen auf die ihn umgebende Welt, voll magischer und anderer Gefahren.

Bei der Beurteilung der Urheberschaft der hindu-javanischen Kunst ist der Hauptfehler nach Meinung des Verfassers der gewesen, daß man alles Lebendige in der Kunst Ost-Javas übersehen habe, das Neue, Urkräftige, das sich des ganzen Inhalts des hinduistischen Formenkanons bemächtigte, um so eine eigene Ausbildung der eigenen Weltanschauung zu schaffen.

Daher wurde dem Javanen zugeschrieben, was ihm nicht zukam: die Kunst Mittel-Javas (— die verschiedenen Argumente für diese Behauptung werden ausführlich gegeben —), und ihm vorenthalten, was ihm zukam: der Aufschwung der neuen Kunst Ost-Javas.

Eine Entwickelung des „Magizismus" aus dem „spirituellen Naturalismus", eine solche Rückentwickelung ist undenkbar. Dieser Magizismus ist aber die Blüte einer Jugend. Die neue Kunst entwickelt sich bis eine neue Religion ihm Einhalt gebietet: der Islam! Der sogenannte „Verfall" der hindu-javanischen Kunst ist ein Märchen.

Eine Kritik der Hypothese der javanischen Urheberschaft der mittel-javanischen Kunst beschließt der Verfasser mit folgenden Worten:

„Es kann mir nicht einleuchten, daß der Indonesier, wenn er die Çilpaçāstras anwandte, und zwar in einer Weise, die nach den Normen der Kunst schönere Werke hervorbrachte, als im Ursprungslande der Çilpaçāstras gefunden werden, nicht etwas von sich selbst in diese Kunst nach Çāstras gelegt haben sollte. Das Übertreffen der Aufsteller der Çāstras kann dabei nur von Leuten geschehen sein die kulturell gesprochen, auf einer höheren Stufe stehen.

Wo aber die Art und Einstellung des Indonesiers deutlich hervortritt, (in Ost-Java), da zeugen seine Werke von einer Einstellung, die kulturhistorisch tiefer steht!"

Mit Recht sagt er, daß der Ausgangspunkt: eine einheitliche hindu-javanische Kunst, zu der man sowohl die Dieng-, wie die Barabuḍur- und verwandte Architektur zählt, der Fehler sei.

Ein kurzer Blick auf die Geschichte des Çri Harṣavardhana, der als buddhistischer Herrscher im Norden Indiens nur dem Açoka und Kaniṣka vergleichbar gewesen ist, und auf die große Verbreitung des Buddhismus nach auswärts, die stattfand, nachdem dieser König gestorben war, veranlaßt Verfasser zu der Meinung, daß von dem Reiche Harṣas, und wohl speziell von dem religiösen Mittelpunkte Nālandā aus, diese Verbreitung stattgefunden habe.

Er glaubt daher die Behauptung aufstellen zu können, daß Çrīvijayas buddhistische Kunst direkt aus einem der angesehensten Kulturmittelpunkte stamme; diese Kultur Sumatras müßte also ein echter Sproß vom alten Stamm gewesen sein.

Wie verführerisch die Perspektiven auch sind, die durch diese Behauptung eröffnet

werden, so scheint mir doch, bevor das überzeugende bildliche Beweismaterial für die etwaige Stileinheit der beiden Gebiete uns vor Augen geführt wird, diese Hypothese ein wenig zweifelhaft.

Die bloße Versicherung, daß unter den Überresten von Nālandā manche gefunden werden, die als direktes Vorbild mittel-javanischer Kunst gelten können, genügt doch nicht ganz.

Die schöne lückenlose Kette einer von hellenistischer Sarkophagskulptur, über die Stūpaskulptur Gandhāras, Nālandā, via die Tempel aus dem Westen Indiens und über Barabuḍur nach Lara Djonggrang führenden Entwicklung sieht sehr nett aus, harrt aber noch des näheren Beweises.

Als ich nun, nach der Lektüre der obigen Betrachtungen, welche abschließen mit einer kurzen Erörterung über die eine ganz eigene Stellung einnehmenden Reliefs der Tjaṇḍi Djalatunda, schließlich erwartungsvoll hinblickte nach einer ästhetischen Würdigung der besprochenen Plastik und also einiges zu lesen hoffte etwa über die ästhetische Bedeutung der spezifischen Kompositionsweise und Stilisierung der Panataranreliefs, welche diese zu typischen Beispielen der indonesischen dekorativen Kunst stempeln, so daß sie, trotz ihrer funktionell mangelhaften Verteilung über die architektonischen Wandflächen, oft viel wirksamer sind als die malerisch aufgefaßten Lara Djonggrangreliefs, usw. fand ich statt dessen folgende Tirade:

„Eine Studie wie diese ist nicht dazu berufen über den ästhetischen Wert zu sprechen. Jedes Ding ist nun einmal „an sich" weder häßlich noch schön, und es hängt von zahlreichen Faktoren ab, ob es schön oder unschön genannt wird. Das ästhetische Urteil ist zu sehr von unserem eigenen Standpunkt abhängig. Absolut ästhetische Normen, wenn es überhaupt welche gibt, sind nicht zu kontrollieren, und mit diesen zu arbeiten würde eine ästhetische Diktatur zur Folge haben. Durch das Aufdrängen des eigenen Urteils wird der Allgemeinheit nicht geholfen ... usw."

Sofern diese Betrachtungen sich wenden gegen lediglich literarische Begeisterungsergüsse, wobei nur behauptet und proklamiert, selten aber ein ästhetisches Urteil durch Betonung der „formalen" Qualitäten eines angeblichen plastischen Kunstwerks begründet wird, kann man deren Tendenz billigen.

Bedenklich bleibt dann aber doch die Weise, wie ein erkenntnistheoretischer Subjektivismus gebraucht wird, um einen sehr problematischen psychologisch-ästhetischen zu begründen.

Diese Predigt ähnelt bedenklich der billigen Ausrede vieler Nichtkünstler und nicht künstlerisch Fühlender, die ihren Mangel an „Technik" bei der Anwendung der ästhetischen Apperzeption (verursacht etwa durch ungenügende Schulung des Auges, durch eine ungenügende Konzentrationskraft, durch einen Mangel an rythmischen Gefühl oder durch einen mangelhaft entwickelten Farbensinn) mit dergleichen wichtig klingenden Phrasen bemänteln wollen.

Ein richtiges Versenken in das Problem der psychologischen Ästhetik hätte Verfasser, soweit seine eigene innere Erfahrung ihn nicht belehrt hätte, zeigen können, daß auch dem

ästhetischen Urteile, soweit es ein wirklich ästhetisches Urteil ist und nicht nur eine Behauptung, Objektivität eignet; daß ohne sie das „Kunstwerk" als solches, das die Veranlassung bildet für jedes ästhetische Erlebnis, als gesonderte psychologische Kategorie, ein Phantasma wäre ohne jeden Wert.

Innerhalb der erkenntnistheoretisch betrachteten subjektiven Erscheinungswelt, ist nun einmal das Kunstwerk eine psychologisch objektiv gültige Realität, allerdings nur erkennbar demjenigen, der die ebenfalls auf die objektiv gültigen ästhetischen Qualitäten (die sich in der Ausführung der spezifischen Form- und ev. auch Farbenkomposition eines bestimmten Kunstobjekts offenbaren) gerichtete Apperzeption anwendet.

Das vom Verfasser geäußerte, m. E. also sehr bestreitbare und ziemlich überflüssige Bekenntnis vermag aber doch den Wert seiner kulturhistorischen und archäologischen Ergebnisse nicht zu schmälern.

Die hübsche Ausführung und vor Allem das reiche Abbildungsmaterial des Buches sollen lobend erwähnt werden.

Hinsichtlich der im Text aufgestellten Vermutungen über den Zusammenhang der Çailendrakunst mit der Nālandās, wären vielleicht, neben der ziemlich lose angehängten Beispiele der Reliefkunst von Deogarh, Abbildungen einiger der in Nālandā gefundenen Reste wünschenswert gewesen.

Die drei oben besprochenen Werke bilden, ich möchte sagen, eine Trilogie, die zur Beleuchtung der mit der Entstehungsgeschichte der verschiedenen auf Java entstandenen Arten der asiatischen plastischen Kunst verbundenen Probleme wichtige Beiträge geliefert haben.

T. B. Roorda.

Subjects portrayed in Japanese Colour-Prints [1]).

Der stattliche Band mit dem oben genannten Titel, der wie die meisten englischen Bücher von einigen Ansprüchen musterhaft gedruckt ist, enthält zwei Abschnitte von sehr verschiedenem Umfange. Der erste, kürzere, behandelt nach einem Überblicke über die Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes in Europa die Technik des Holzschnittes und -druckes, Bildung, Behandlung und Pflege von Holzschnittsammlungen, Fälschungen, Nachschnitte und Neudrucke. Eine kurze Geschichte des japanischen Holzfarbendruckes in zwei Kapiteln und ein besonderes Kapitel über Hokusai und Hiroshige folgen. Der Hauptteil beschreibt zunächst die Landschaftsserien der Holzschnittmeister, die Folgen des Tōkaidō und Kisokaidō, der 36 Fujilandschaften und anderer Landschaften von Hokusai, Hiroshige und ihren Schülern, verschiedene Hakkeireihen und endlich die übrigen Folgen des Hiroshige, vor allem die hundert Ansichten von Edo. Kurtisanen und Tänzerinnen, die eigentliche Welt des jüngeren Ukiyoë, werden in einem kurzen Kapitel abgefertigt, während den Schau-

[1]) Stewart, Basil, *Subjects portrayed in Japanese Colour-Prints.* A Collector's Guide to all the Subjects illustrated, including an Exhaustive Account of the *Chushingura* and other famous Plays, together with a *Causerie* on the Japanese Theatre. London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.; Berlin, Skarabäus-Verlag (1923). 2°. 382 S., 71 Tafeln, davon 8 in Farbendruck, mit etwa 270 Abb. Preis geb. 100 Mark.

spielerbildnissen und Dramenszenen über 100 Seiten, dem Schauspiele von den 47 treuen Vasallen allein mehr als 60 Seiten gewidmet sind. Die übrigen 40 Seiten dieses Abschnittes behandeln sehr summarisch die Geschichte des japanischen Theaters, die Hauptschulen der Schauspielerzeichner und die Darstellungen der bekannten Tragödie Terakoya. Die ganze übrige Vorstellungswelt des Farbenholzschnittes (Historical Subjects, Legends and Stories) wird in noch nicht 30 Seiten erledigt. Ein Anhang enthält Nachrichten über die datierten Drucke, eine Liste von Ukiyoë-Meistern, einige Künstlerbezeichnungen, Verlegersignete und Schauspielerwappen, Anmerkungen und Index.

Schon diese kurze Inhaltsübersicht lehrt, daß der Titel erheblich mehr verspricht als das Buch hält. „A Guide to all the Subjects illustrated" zu finden wird allerdings kein Käufer des Buches ernsthaft erwarten, da der japanische Farbendruck ziemlich alle Motive behandelt, die in der Kunst der östlichen Welt überhaupt vorkommen, eine Sammlung aller Motive also praktisch unmöglich ist. Der Verfasser hat sich seine Aufgabe freilich schon dadurch erleichtert, daß er den Begriff Colour-Print so wörtlich, d. h. so eng wie möglich faßt. Diese Beschränkung wird manchen überraschen, da alle Arbeiten über den japanischen Holzfarbendruck auch den Schwarzdruck und den illuminierten Schwarzdruck mitbehandeln, die sich ja von dem Farbendruck gar nicht trennen lassen; immerhin kann sie der Wortlaut des Titels notdürftig rechtfertigen. Weder Titel noch Vorrede aber verraten mit einem Worte, daß auch die illustrierten Bücher ausgeschlossen sind, die gr. T. Colour-Prints in jedem möglichen Sinne und außerdem die künstlerisch und kulturgeschichtlich wertvollsten Leistungen des Ukiyoë enthalten. Vom japanischen Holzschnitt bleibt also nicht allzu viel, von Motiven allerdings immer noch so viel übrig, daß niemand von dem Vf. mehr als eine kleine Auswahl verlangen wird. Nur ist sie etwas reichlich einseitig ausgefallen. Die Neigung des Vf. gehört offenbar in erster Linie den Landschaftern des 19. Jahrhunderts, vor allem Hiroshige und seinen Schülern. Daß aber der Beschreibung der Landschafts- und Dramenfolgen Hiroshige's und Hokusai's, ihrer Schüler und Zeitgenossen gute zwei Drittel des verfügbaren Raumes gewidmet sind, wird selbst dem englischen und amerikanischen Geschmacke übertrieben scheinen. Immerhin steckt in dieser Vorarbeit für einen catalogue raisonné der eigentliche Wert des Buches, denn die Beschreibungen des Vf., dem offenbar gute japanische Hilfe zur Verfügung stand, machen nach Stichproben einen zuverlässigen Eindruck. Die Sammler werden dem Vf. für den Versuch einer Aufstellung von Zuständen besonders dankbar sein, der bei der Technik des japanischen Farbenholzschnittes erhebliche Schwierigkeiten bietet, im einzelnen allerdings noch der Nachprüfung bedürfen wird. Die etwa 30 Seiten, die für die sämtlichen übrigen Subjects genügen müssen, lassen naturgemäß nur für Zufallsbemerkungen über dieses oder jenes dem Vf. gerade bekannte Blatt Raum, sind aber keineswegs ohne Wert.

In seiner ganzen Auffassung leidet das Buch, wie fast die gesamte europäische Literatur über den Farbenholzschnitt, unter der Ahnungslosigkeit in allen Dingen, die nicht den Farbenholzschnitt, ein winziges Zweiglein an einem gewaltigen Baume, betreffen. Zu behaupten, daß das Ukiyoë „produced the only purely Japanese pictorial art, and the only graphic record of contemporary Japanese life and customs" (S. 196) kann nur dem gelingen, der von der japanischen Kunst außerhalb des Ukiyoë keinerlei Vorstellung hat. Das Ukiyoë kann schwerlich japanischer sein als die vornehmen und bürgerlichen Schulen, von deren Abfall es lebt, die Kano-, Tosa-, Shijōschule, und ist ohne die Mingmalerei undenkbar. „Contemporary Japanese life and customs" haben die Tosameister unvergleichlich lebendiger und wahrer geschildert als die Bilderbogenzeichner des Ukiyoë. Hiroshige als „one of the two greatest landscape artists of his or any other country" (S. 4, der andere ist Hokusai, S. 60) stimmt fast ebenso heiter wie das S. 34 ausgemalte Bild von den prints, die „were only brought forth to be looked at on some very special occasion, or for the benefit of an honoured guest". Hat denn der Vf. gar keine Ahnung, was diese Bilder von Prostituierten, Tänzerinnen, Teehausschönen, Ringern und Schauspielern und die in demselben Geiste gezeichneten Ansichten zu ihrer Zeit für den Japanern bedeuteten? Wir sehen diese Hinterfront des versunkenen Japan heute natürlich mit ganz anderen Augen an als die Zeitgenossen. Die Bildnisse der sozial mehr oder weniger anrüchigen Modeberühmtheiten, die der Provinziale von seiner Reise in die Hauptstadt mitbrachte, die Bilderbücher, die er seinen Kindern schenkte, die illustrierten Romane, die seine Frau und sein Dienstmädchen ver-

schlang, sind heute, nach wenigen Generationen, wertvolle Denkmäler einer fernen Kultur. Kaum eine Zeit hat sich mit solcher Begeisterung selbst geschildert, wie die ausgehende Tokugawaperiode, keine ist so plötzlich rein historisch geworden. Der Japaner von 1920 sieht seinem Urgroßvater beinahe so fern wie wir den Rittern von Artus' Tafelrunde, — kein Wunder, daß er die Denkmäler der verschwundenen Kultur von vorgestern zu sammeln anfängt, selbst wenn sie nur die Kultur der Hintertreppe überliefern, wie das Ukiyoe. Aber die steigende Schätzung des Farbendrucks in Japan selbst bezeichnet besonders deutlich, wie lose die innere Verbindung des alten und des neuen Japan geworden ist. Noch vor 15 Jahren besaß schwerlich einer der großen Sammler auch nur einen Holzschnitt, sehr viele allerdings schöne Sammlungen von Büchern, auch illustrierten. Noch vor 20 Jahren hatte der Japaner, der im Laufe seiner vieljährigen Kunsthändlertätigkeit vielleicht mehr Farbendrucke besessen hat als alle anderen Kunsthändler zusammengenommen, in vertrautem Kreise nur Worte unsäglicher Verachtung für „notre vieux papier imprimé", obwohl es die Grundlage seines Vermögens gelegt hatte. Diese wohlbegründete Abneigung ist heute zweifellos geringer geworden[1]), schon weil die echt japanische Sammelwut, die durch den steigenden Wohlstand verstärkt und in alle Schichten des Volkes verbreitet ist, anderes kaum noch zu sammeln findet. Immerhin fällt es auch dem modernen Japaner nicht ein, diese von der Bank gefallene Kunst ernster zu nehmen als wir etwa die Gazette du bon ton und ähnliche Produkte. In Europa kommt diese gesunde Auffassung eigentlich nur in den, leider seltenen, Arbeiten von Rumpf zum Ausdruck, den wertvollsten Beiträgen zur Geschichte des japanischen Farbendrucks außerhalb Japans. Stewart hat einige sehr vernünftige Gedanken (S. 64 „the excellence of the print ... rested with the engraver and printer"), hat sich aber die Unschuld des normalen Farbendrucksammlers und Vertreters der „Wissenschaft des Farbendrucks" rührend bewahrt. Wie könnte er sonst den bekannten Kanomeister Chikanobu („c. 1710", ist zu sagen 1660—1728, „work very rare") oder den (zu) berühmten Itō Jakuchū („Jakuchoō-, w. c. 1865—1870" d. h. lebte 1716—1800, „very rare") unter den Ukiyomeistern aufzählen, Matabei, der durchaus nicht „first broke away from these traditions" (der Kano- und Tosaschule, S. 11), und Moronobu zu den „Primitiven" rechnen? Mit dem Ausdruck „primitiv" wird überhaupt in der europäischen Literatur über den Holzschnitt ein seltsamer Mißbrauch getrieben. Man mag von primitiven Holzschnitten sprechen, die „primitiven" Meister sind späte Epigonen. Von japanischer Malerei scheint der Vf. allerdings nichts zu wissen. „Japanese painting ... is in two dimensions only, ..., the idea of space ..., if shown at all [being indicated] by one scene behind or above the other" (S. 71). „A fixed convention ... is adopted in all portraits and figure studies ..., whereby the face is invariably drawn half-way between full face and profile" (S. 72). Sehr merkwürdige Entdeckungen!

Die Bibliographie auf S. 377 verzeichnet nur ein paar englisch geschriebene oder ins Englische übersetzte Bücher. Auf französische Werke wird gelegentlich im Texte verwiesen, daß es auch deutsche gibt, läßt nur die köstliche Notiz „not recorded by Kurth" ahnen, die sich mehrfach bei Beschreibungen von Arbeiten Utamaro's findet. Übergroße Schätze sind allerdings dem Vf. dadurch nicht entgangen, denn die deutsche Literatur über den japanischen Farbenholzschnitt ist an Schnitzern nicht weniger reich und an Geschmacklosigkeiten reicher als die fremdsprachige. Immerhin hätte einige Kenntnis der deutschen Literatur den Vf. davor bewahrt, einen „woman print-designer" für einen „unique case" zu halten (S. 226). Dafür ist er freilich auch gegen die sentimentalischen Phantasmagorieen über Sharaku und Harunobu immun geblieben.

Daß es jedem, der sich mit dem Stoffe des Buches eingehender beschäftigt hat, leicht sein wird, dem Vf. Fehler nachzuweisen, halte ich für selbstverständlich. Bei dem Stande unseres Wissens wird man solche Sünden nicht gar zu ernst nehmen dürfen. Hier einige beliebig herausgegriffene Beispiele. S. 11. Moronobu's Lebenszeit ist nicht ganz unsicher. Die Daten 1625—1694 S. 358 werden allerdings nur das Todesjahr richtig geben. — S. 355 Hokkei, 1780—1850, ein „Ōsaka-Artist" geht über die erlaubte Fehlergrenze hinaus. — S. 39 spukt Shiba Kōkan als Harunobu-„Fälscher". Nach H.s Tode Kōkan „was employed by his publishers", Harunobu nachzuahmen. „This he did usually not signing his productions, but sometimes signing

[1]) Sawamura Sentarō meint freilich, daß sie keineswegs geringer geworden sei (mündliche Mitteilung).

them „Suzuki Harunobu". He also imitated Harunobu over the signature of Harushige, thus pretending, by using the prefix „Haru", to be his pupil". Von alledem sagt Kōkan's Kōkwaiki 後悔記[1]), m. W. das einzige Zeugnis für K.s „Fälschertätigkeit" sehr wenig: nichts von seinen (wessen?) Verlegern, nichts von Bezeichnung und Nichtbezeichnung, nichts von Nachahmungen des Harunobu „over the signature of Harushige". Kurth (Harunobu, 2. A., 54) hat allerdings noch viel mehr in die Stelle hineinübersetzt, wie ich bei zufälligem Nachschlagen sehe. Wir sind allzumal Sünder — Kurth aber geht auch hier wieder etwas zu weit, besonders in den Folgerungen, die er aus seinen Mißverständnissen zieht. Es verlohnt sich wohl, seinen Irrwegen einmal etwas nachzugehen. Ziemlich belanglos ist, daß Kōkan nicht gut bei Kano Hisanobu 古信 (Kurth: Koshin) „in die Schule gegangen" sein kann, da er erst 16 Jahre nach dem Tode des bekannten Kano-Meisters (1731) geboren wurde. Er hat von Hisanobu „gelernt". „Als die Japanbilder (er meint das Ukiyo-e) beliebt wurden", steht bei Kurth, nicht bei Kōkan. Dieser schreibt: „ich hielt die japanische Malerei (er meint nicht das Ukiyoë, sondern die Kano-Akademie) für vulgär und lernte deswegen bei Sō Shiseki", dem bekannten Meister der südchinesischen Schule. Von dem Seufzer „ich bin zum Fälscher geworden", von der „Versündigung an Harunobu" und dem „niedergebeugten Herzen" steht bei Kōkan nichts. Nach Harunobu's Tode ihn nachzuahmen, selbst seinen Namen zu übernehmen, war nach japanischer Auffassung K.s gutes Recht. Er gab die Nachahmung auf, weil sie zu gut gelungen war und die Leute ihn mit Harunobu verwechselten, dem er sich offenbar und mit vollem Recht weit überlegen fühlte. Von einer beabsichtigten Fälschung kann also nicht die Rede sein. K. malte dann unter dem Sō Harushige im Farbenstil der berühmten Mingmeister Ch'iu Ying und Chou Ch'ên Bilder japanischer Schönen, die des näheren beschrieben werden[2]). Für die Winterbilder verwandte er „dünne Tusche" 淡墨, nicht dünnes Papier (Kurth). Auch diese Art gab er auf, weil er „seinen (guten) Namen zu verlieren fürchtete". Daß sein „Name verloren gehen könnte", ist ein ganz unmöglicher Gedanke in Japan, wo jeder Künstler und Schriftsteller seinen Namen beinahe ängstlich versteckt. Der Text läßt keinen Zweifel darüber, daß diese Arbeiten Gemälde waren, keine Drucke. Für die Frage der Harunobufälschungen sind sie daher ohne Belang, und die Folgerungen, die Kurth aus den Beschreibungen des Kōkan zieht, fallen in sich zusammen, wie leider die meisten seiner Konstruktionen. Wenn nur das ungeheuerliche Pathos und die falsche Salbung nicht wäre, die er an die Schnurrpfeifereien des Ukiyoë verschwendet! Es ist schade darum, denn Kurth gehört nicht zu der zahlreichen Klasse derer, die aus zehn alten Büchern ein neues machen, sondern zu den wenigen selbständigen Forschern. Mehr Sorgfalt und weniger ranziges Öl würden seinen fleißigen Arbeiten sehr gut tun. — Der pl. 37 (Text S. 204) dargestellte Schauspieler ist ebenso wenig „dressed as a priest" wie Hiroshige pl. 5, dessen Kostüm der Vf. ganz richtig auffaßt. — Pl. 34, Text S. 205 ist kein „memorial portrait". — S. 34. Das Papier moderner Nachdrucke bietet nur ein sehr zweifelhaftes Kennzeichen, wenn — altes Papier verwandt wird, das die Japanischen Truqueurs ebenso sehr lieben, wie die europäischen. Die Schlußsätze des nächsten Absatzes über Wasserzeichen sind mir unverständlich. Überhaupt gehört das Kapitel über Fälschungen usw. zu den schwächsten des Werkes. — Auch der Abschnitt über die Datierungen von Drucken scheint mir sehr bedenklich. Er bedarf bei seiner Wichtigkeit dringend der Nachprüfung und Ergänzung. Von dem zweiten wesentlichen Hauptbestandteil chinesischer Daten, den zehn Kan 干, von den großen und kleinen Monaten, den mannigfachen Formen der Datierung auf Drucken des 18. Jahrhunderts ist mit keinem Worte die Rede. Die Bedeutung der Kontroll- und Datumstempel, mit denen sich der Vf. fast ausschließlich beschäftigt, wird noch genau untersucht werden müssen. Wie 寅壬七 Tora urū shichi (gwatsu) gelesen

[1]) Das Opuskulum ist offenbar nur in Abschriften erhalten: das Original war anscheinend in Kana geschrieben. Die späteren Drucke weichen daher in Einzelheiten voneinander ab. Ich habe den Abdruck in dem Sammelwerk Hyakka Setsurin I, 1135 (2. A., Tōkyō 1905) zugrunde gelegt, nach dem in neuerer Zeit zitiert zu werden pflegt.

[2]) Bijutsu Shūei 15 ist eine Kōkan bezeichnete chinesische Schöne im Mingstile abgebildet, die von diesen Werken eine Vorstellung geben kann.

werden kann, ist mir vorläufig unverständlich. Hoffentlich wird das Thema bald einmal von einem Berufenen abgehandelt: ich kann hier nur meine Bedenken äußern, da mir alle Unterlagen fehlen.

Durchweg fällt der erratische Gebrauch der unbedingt notwendigen Längezeichen auf. Sie fehlen in der Regel; wo sie stehen, müßten sie fast durchweg fehlen. Dieser Mangel sollte bei einer Neuauflage, die bei der Beliebtheit des Farbenholzschnittes wohl nicht lange auf sich warten lassen wird, unbedingt beseitigt werden. Auch der Stil des Buches verdient eine gründliche Durchsicht. Er ist durchweg nicht sehr lobenswert, Sätze aber wie „an occasional *Chushingura* print by Shunsho has been noted, ... but do not require" (S. 263) und „which are remarkable for their curious application of European pictorial ideas ...., but which detracts" (S. 324) scheinen mir zum mindesten kein elegantes Englisch. Im Ganzen wird das Buch trotz seiner Mängel schon jetzt vielen Sammlern japanischer Holzschnitte wertvolle Hilfe leisten: dem künftigen Bartsch des Farbendruckes, den ich um seine Arbeit nicht beneide, gibt es viel nützliches Material.

Otto Kümmel.

Nachtrag. Fritz Rumpfs vortreffliche „Meister des japanischen Farbenholzschnittes" (Berlin und Leipzig 1924), die erst nach Drucklegung dieser Besprechung erschienen sind, beschäftigen sich S. 67 f. ebenfalls mit Shiba Kōkan. Seine Übersetzung der Stelle des Kōkwaiki bestätigt im wesentlichen meine Zweifel. Kleine Abweichungen mögen auf Abweichungen des von Rumpf benutzten Textes beruhen. Die orthodoxe Lesung für Kōkans „Lehrer" (auch R. schreibt: „ich . . . ging bei Kano Furunobu in die Lehre") ist Hisanobu. Die Namen der chinesischen Meister werden bei R. zu Ch'ou Ying und Ch'ou Chên, mit Unrecht. Sprachlich unmöglich scheint es mir, die Worte 春重と號して „unter dem Gō Harushige" zu dem Satze zu ziehen, der von den Drucken in der Art Harunobu's spricht. Sie gehören unzweideutig zu der Bemerkung über die Gemälde chinesischen Stils. Mir sind allerdings Bilder des Meisters mit der Bezeichnung Harushige nicht bekannt. Ob die kunstgeschichtlichen Tatsachen zwingend genug sind, eine Textveränderung zu motivieren, kann ich nicht beurteilen.

Die neuen Steinzeitfunde in China[1]).

Seit mehr als 10 Jahren lebt in China als Ratgeber der dortigen Regierung in Minensachen der schwedische Geologe, Professor Johann G. Andersson, früher Vorstand der schwedischen geologischen Landesuntersuchung und bekannt als hervorragender Polarforscher. In den letzten Jahren hat er mit finanzieller Unterstützung des schwedischen s. g. Chinakomitees, dessen Präsident der schwedische Kronprinz ist, und von den chinesischen Behörden allseitig unterstützt, eine Reihe von paläontologischen und archäologischen Untersuchungen in verschiedenen Teilen Chinas ausgeführt. Diese haben überraschende Aufschlüsse über die dortige tertiäre Flora und Fauna ergeben und schließlich auch eine ganz neue Welt eröffnet, die Steinzeit der Chinesen.

Prof. Anderssons archäologische Untersuchungen begannen vor drei Jahren. Damals hat er eine kleine Höhle bei Sha Kuo Tun in der südlichen Mandschurei an der Peking-Mukden-Bahn ausgegraben und dabei Massen von Menschenknochen (mindestens von 40 Individuen), polierte Steinärte, Schaber und steinerne Pfeilspitzen, Knöpfe, Perlen und Ringe aus Stein oder Muschelschalen gefunden. Dazu kommen noch verschiedene Knochengeräte und viele Gefäßscherben. Unter den letzteren waren einige wenige bemalt mit schwarz auf rot.

Die bemalte Keramik war dagegen äußerst stark vertreten auf den Wohnplätzen in der Provinz Honan am Gelben Flusse, die später untersucht wurden. Von 4 großen Wohnplätzen wurden 2 ziemlich ausgegraben, nämlich bei Yang Shao Tsun und Chin Wang Chai in den Distrikten Mien Chih

[1]) Nach einem Vortrage im Wiener Naturhistorischen Museum.

Hsien und Ho Yin Hsien. Der Wohnplatz von Yang-Shao betrug 480 × 600 m. Tiefe Schluchten, die die Landschaft durchziehen, sind erst nach der Steinzeit entstanden. Die Kulturschichten sind 1—5 m mächtig. In mit Asche gemischter Erde fanden sich zahlreiche Grünsteinäxte und Meißel ohne Schaftloch, rechteckige Schiefermesser, Spinnwirteln aus Ton und Stein, Steinringe, Pfeilspitzen aus Schiefer, Knochen und Muscheln, Nähnadeln, Pfriemen usw. aus Horn und Knochen, Fragmente von Hirschhornäxten und vor allem Massen von Gefäßscherben. Unter den letzteren gibt es verschiedene von grober, grauer Ware, handgemacht und unbemalt, einzelne doch schon auf der Drehscheibe hergestellt. Am interessantesten sind die zahlreichen Scherben von gedrehter, bemalter Ware. Mehr als 3000 von diesen Scherben befinden sich jetzt neben ganzen Gefäßen in dem Stockholmer Museum.

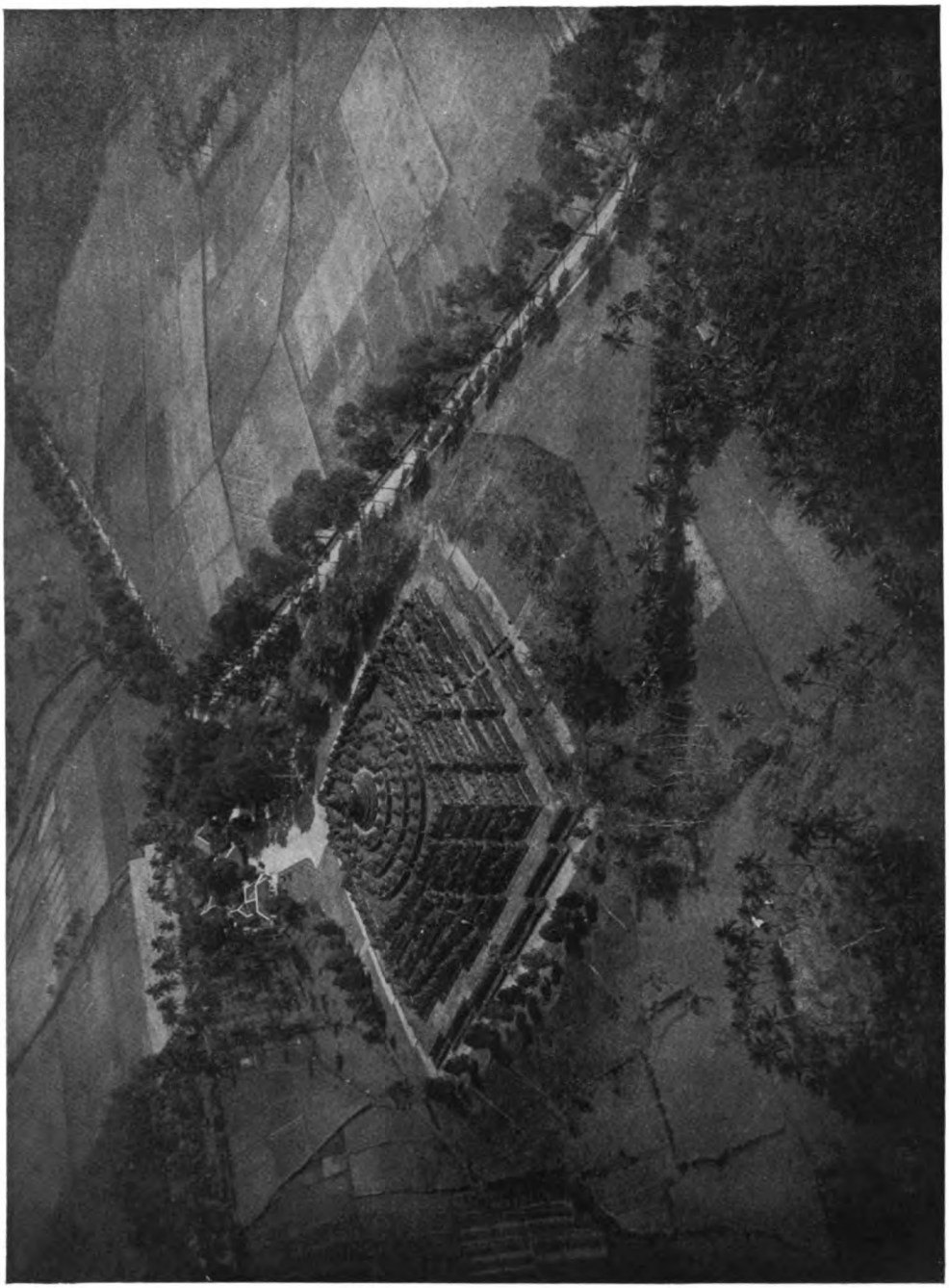
Die bemalte Ware ist aus sehr fein geschlemmtem Ton gemacht, meistens gedreht, im Ofen gebrannt und vorher mit verschiedenen geometrischen Mustern dekoriert. Die Grundfarbe ist meistens rot, bei schwächerem Brand gelbbraun und grau. Diese rote Farbe entsteht meistens durch Oxydierung beim Brand, aber in einzelnen Fällen ist das Gefäß mit einer besonderen roten Farbe gestrichen und nimmt nach dem Brande dieselbe Farbe an wie die römischen Terra sigillata. Die Dekoration ist meistens schwarz auf rot oder rot auf grau. Eine andere Art von bemalter Keramik ist mit einer Deckfarbe, einer weißen Schlempe versehen, worauf dann die Muster in schwarz und rot aufgetragen werden.

Es gibt teils Schalen, oft halbkugelförmig, teils hohe, bauchige Gefäße bis 40 cm hoch. Die Elemente der Dekoration bestehen aus geraden, bogen- und wellenförmigen, S- und spiralenförmigen Linien und Bändern. Dazu kommen Dreiecke mit geraden oder konkaven Seiten, die Spitzen oft in Kurven ausgezogen, Halbkreise und Kreise, oft konzentrisch angeordnet, und schließlich runde Scheiben und Spitzovale. Diese Elemente werden zu verschiedenen Mustern kombiniert, die besonders die obere Hälfte der Gefäße schmücken. Besonders gewöhnlich sind Gittermuster, Dreiecke mit inneren Rauten oder parallelen Strichen, seltener Quadraten und geraden Dreiecken.

Schon die Funde von Honan ließen sich mit ähnlichen von Westasien und Südosteuropa vergleichen. In Westturkestan hat Prof. Hubert Schmidt als Mitglied der Pumpellyexpedition ein paar große Ruinenhügel bei Anan in der Nähe der Stadt Merw ausgegraben, deren ältere Schichten der jüngsten Steinzeit und der beginnenden Kupferzeit angehören.

Auch in Anan war die bemalte Keramik bemerkenswert, doch gröber als die chinesische. Die Ornamentik war auch hier eine rein geometrische. In Südwestrußland, in Rumänien, Galizien und in der Bukowina und auch südlicher auf der Balkanhalbinsel in Thessalien hat man eine ähnliche Keramik gefunden, gröber, handgemacht, aber oft noch besser gebrannt als die chinesische, und dazu noch mit Menschen-, Tier- und zuweilen vielleicht auch Pflanzenmotiven geschmückt. Ähnliche Motive gibt es auch auf bemalter Keramik von Armenien. Die schönste bemalte Keramik aus der Kupferzeit hat man in der elamitischen Stadt Susa gefunden, und diese zeigt oft Motive mit Vögeln und Vierfüßlern.

Auf den Honanwohnplätzen fehlen diese Motive und ebenso Kupfer. Metallene Gegenstände fand Prof. Anderſſon hier in den Gräbern auch nicht. Das wurde aber der Fall, als er im verflossenen Jahre seine Untersuchungen weiter nach dem nordwestlichen China vorschob. Im Norden und Westen der Stadt Lanchou in der Provinz Kansu und sogar im nordöstlichen Tibet, am See Kukunor hat er neue, unerhört reiche Wohnplätze und Gräberfelder mit Skeletten gefunden. Die reichsten Fundorte liegen im Tal von Sining und in Chen-fan an der mongolischen Grenze. Der Entdecker hat Wohn- und Grabplätze gefunden, die reich an Stein- und Knochengeräten sind, sowie an bemalten Gefäßen, aber ohne Kupfergegenstände. Andere Fundplätze dagegen haben nebst Stein- und Knochengeräten auch einfache kupferne Schmuckstücke und meistens einfarbige, grobe Keramik ergeben. Die ersteren betrachtet Prof. Anderſſon als etwas älter, die letzteren als etwas jünger. Die bemalte Keramik der älteren Fundplätze zeigt neue Formen und Muster, Gefäße mit Hals und Ohren, dekoriert auch mit Mäander. In den kupferführenden Gräbern sind, obgleich seltener, bemalte Gefäße vorhanden, die auch Vogelbilder zeigen, denen von Susa recht ähnlich. Neulich sind auch Mäanderurnen mit Vierfüßlern entdeckt worden. Zahlreich sind in den Gräbern die Schalen von Cyprea Moneta und Perlen aus Chalzedon, Marmor und Halbedelsteinen. So wie man in Honan oft Knochen



Zu: Fliegeraufnahme des Borōbudur

Fliegeraufnahme des Borōbudur

vom zahmen Schwein antraf, wurden in Kansu oft Schafsknochen gefunden. Die Leute waren schon seßhafte Ackerbauer.

Prof. Anderſſon hält aus mehreren Gründen die Träger dieſer Kultur für Protochineſen, Vorfahren der heutigen Chineſen, die vom Weſten in China eingedrungen ſind. Ihre Kultur ſteht in nahem Zuſammenhange mit derjenigen von Weſtaſien und Südoſteuropa und gehört wahrſcheinlich ins dritte Jahrtauſend vor Chr. Der Ausgangspunkt iſt vielleicht noch nicht gefunden.

Jedenfalls ſteht die chineſiſche Kultur nicht mehr ſo iſoliert da, wie wir uns vorgeſtellt haben. Die höheren Kulturen der alten Welt ſcheinen alle auf einen gemeinſamen Urſprung zurückzugehen. Die Verbindungen zwiſchen China und dem Weſten ſind über Oſtturkeſtan gegangen, wo wir noch unerhört intereſſante Funde zu erwarten haben, mehr als zweitauſend Jahre älter als diejenigen, die uns von den großen deutſchen, engliſchen und franzöſiſchen Expeditionen unter Grünwedel, von Le Coq, Aurel Stein und Pelliot gebracht worden ſind. Prof. Anderſſons archäologiſche Forſchungen können ruhig an die Seite der großen Entdeckungen auf Kreta, im alten Hetiterreiche und anderswo geſtellt werden. Wie auch Prof. Anderſſon hervorhebt, iſt es von Wichtigkeit, die ſich eröffnenden Probleme gleichzeitig von der ethnographiſchen und der prähiſtoriſchen Seite in Angriff zu nehmen. Denn die Prähiſtorie und Ethnographie ſind untrennbar. T. J. Arne (Stockholm)

Fliegeraufnahme des Bōrōbudur.

Mit 1 Tafel.

Dieſe uns vor Herrn Profeſſor E. Finlay Freundlich liebenswürdigerweiſe zur Verfügung geſtellte Aufnahme zeigt beſonders ſchön die große Bedeutung, die Fliegeraufnahmen auch für die Kunſtgeſchichte haben. Keinerlei Beſchreibungen oder Zeichnungen können annähernd den Grundriß, Aufbau und die Lage dieſes großartigſten buddhiſtiſchen Kunſtdenkmales der Welt zu lebendigerer Anſchauung bringen, wie dieſe allerdings ſelten glücklich gelungene Photographie aus den Lüften. E.

Besprechungen.

Martin Hartmann, Zur Geschichte des Islam in China. Quellen und Forschungen zur Erd- und Kulturkunde Band X., Verlag von Wilhelm Heims, Leipzig 1921.

Der am 6. Dezember 1918 verstorbene Lehrer des Arabischen am Seminar für Orientalische Sprachen zu Berlin hat die Veröffentlichung des im Juni 1914 abgeschlossenen Werkes nicht mehr erlebt; die Ungunst der Zeitverhältnisse hat eine frühere Drucklegung nicht zugelassen.

Hartmann will das wahre Wesen der Islamaufstände in der Provinz Kansu in den Jahren 1864—1871 und 1895 klarlegen. Er benutzt dazu in der Hauptsache zwei französische Quellen, die in der Revue du Monde Muselman erschienenen Aufsätze der Herren d'Ollone und Bonin (Recherches sur les Musulmans Chinois von d'Ollone R. M. M. IX, 521—598, wieder abgedruckt in dem Sammelwerk gleichen Titels, Paris 1911, S. 233—305 in Nr. XVIII—XXI, und Les Mahométans du Kansou et leur dernière révolte von Bonin, R. M. M. X, 210—233). Beide Arbeiten behandeln zwar in der Hauptsache nur den Aufstand von 1895, aber diese Bewegung war nur ein Nachklang des großen Aufstandes von 1864. Auch wird in beiden Arbeiten auf die alten Ereignisse bezug genommen, in der ersten Arbeit sogar ziemlich ausführlich. Der ausführlichen Besprechung und Würdigung dieser Berichte ist angehängt ein Nachtrag „China" aus der Enzyklopädie des Islams I S. 875 ff., der in einen geographisch-historischen und einen soziologischen Teil zerfällt.

Der Neugewinn ist: „Die Aufstände waren nicht Muslimaufstände gegen die chinesische Regierung, sondern sie waren Erhebungen einer Gruppe der Muslime gegen die Regierung und zugleich gegen die andern Muslime. Ferner: Die Aufstände dürfen nicht bezeichnet werden als Kansu-Aufstände, denn sie waren beide die ganze Zeit hindurch lokal sehr beschränkt".

In den Anmerkungen, die sich mit der Erklärung der zahlreichen vorkommenden chinesischen Namen und Bezeichnungen befassen, ist einiges richtigzustellen, z. B.:

Anm. 13. Tingtze heißt sicher nicht „Clan-Geistlicher", sondern ist der Name des Ahongs. Mayers Nr. 547 spricht lediglich von der auf die mongolische Bevölkerung übertragenen chinesischen Einteilung in Gruppen zu je zehn Familien. Mit „Clan" hat das gar nichts zu tun.

Anm. 16. Nach der französischen Umschreibung Han Wen-sieou muß der Name lauten: Han Wên-hsiu und nicht Han-wen-hsiao. Darum ist die Hoebelsche Schreibung zu (20) falsch.

Anm. 44. Zum Namen A-kuei hat Herr Tsʻai Yüan-pʻei, der Kanzler der Pekinger Nationaluniversität, der sich jetzt (April) wieder einmal in Europa aufhält, die Bemerkung gemacht: „Den Namen von Kindern wird in allen Gesellschaftsklassen gern ein A vorgesetzt, besonders von den Eltern; beim Eintritt in die Schule wird der ganze Name geändert und auch das A fortgelassen; nur in den niedern Klassen wird der A-Name von den Erwachsenen weitergeführt. „A-kuei" also: „Kueichen"." Die Ausführungen des aus der Provinz Tschekiang gebürtigen Herrn Tsʻai treffen für Südchina, insbesondere Kanton, zu. Tatsächlich ist A-kuei aber die chinesische Umschreibung des Mandschunamens Agui, dessen Träger einer der bekanntesten Großwürdenträger des Kaisers Kʻien Lung gewesen ist und seinem Herrn Ili und die Stämme am oberen Yangtze unterworfen hat. Seine ausführliche Biographie findet sich bei Giles, A Chinese Biographical Dictionary, Nr. 1583, wo der Name, weil das Zeichen A auch o gelesen wird, fälschlich als O-kuei gegeben ist. Die Aus-

kunst des Herrn Ts'ai ist ein typisches Beispiel für die Leichtfertigkeit, mit der in Europa reisende moderne Chinesen Anfragen beantworten.

Anm. 88. Das P'ing-ting-hsin-chiang-fang-liao (die letzte Silbe muß lüeh heißen) ist kein „Plan zur Besiegung von Turkestan", sondern das chinesische Generalstabswerk über die Unterwerfung des Neuen Gebietes, d. h. Chinesisch-Turkestans.

Anm. 89. Nien-fei, d. h. „Beturbante Rebellen" hießen die Aufrührer, die unter Kaiser Kia K'ing die Provinzen Schantung, Kiangsu und Anhui verwüsteten.

Anm. 146. Kuei-hua-ch'êng ist nicht die „blaufarbige Stadt", sondern bedeutet die „Stadt der Einkehr zur Kultur". Der mongolische Namen Kükehotan bedeutet „Blaue Stadt".

Anm. 169. Das mandschurische Wort heißt baturu = tapfer. Die „Tapferkeitsweste" ist Phantasie. Vgl. Mayers, Chinese Government S. 73 unten.

Anm. 268. Dieses Werk ist keine „Offizielle Geschichte von Hsi-ning". Der Titel lautet Huang-Ts'ing-Chih-kung-t'u. Der „Supplementary Catalogue of Chinese Books and Manuscripts in the British Museum" von Robert Kenneway Douglas, London 1903, beschreibt es auf Seite 166 wie folgt: „Drawings (with text) of peoples tributary to the Imperial Ts'ing Dynaty of China", including the European nations. Compiled by Prince Yung Seuen, Ying Leen, Kin Leen, and others. 9 keuen. 1751". Seit dem Juni d. Js. befindet sich das Werk auch in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Die angeführten Beispiele zeigen zur Genüge, daß Nichtsinologen bei der Bearbeitung von Fragen, in die chinesische Namen und Realien hineinspielen, der Mitwirkung erfahrener Sinologen nicht gut entraten können. Erich Hauer.

Japanese sculpture of the Suiko period. By Langdon Warner, with an historical introduction by Lorraine d'O. Warner. 80 S. und 145 Lichtdr. Folio. Published for the Cleveland Museum of Art by the Yale University Press. 1923. Preis: $ 30.—

Langdon Warner scheint mir das rechte System der Behandlung streng abgegrenzter Gebiete ostasiatischer Kunstgeschichte getroffen zu haben. Er studiert lange, sehr lange, und immer von neuem eine gewisse, höchst interessante Provinz fernöstlicher Kunst und bringt es dann fertig, auf einer verhältnismäßig lächerlich geringen Anzahl Seiten einen Extrakt, eine Essenz von solcher Vollwertigkeit zu bringen, daß seine Arbeit wahrlich als Oase anmutet, wenn man sie zu vergleichen sich bemüht mit der Mehrzahl der üppigen Vegetationen, die tagtäglich allenthalben im Westen im Areal asiatischer Kunstschreiberei aufblühen.

Der von der Yale-University-Preß sehr schön gedruckte Textteil von Warners Buch wird von Prof. Asakawa (Yale-Univ.) mit einer kurzen Einführung eröffnet. Es folgt dann die historische Einführung von Frau Warner, die als wahrlich vorzügliche Leistung bezeichnet werden muß. Besonders lobenswert sind die Zeilen, die Frau W. Shôtoku gewidmet hat. Auch scheint mir ihre klare Ansicht über die verwickelten artistischen Relationen zwischen Indien und China richtig und intelligent.

Der Text des Hauptverfassers zeichnet sich durch wohlbegründete stilkritische Bemerkungen aus. Die spärlichen ästhetischen Wertschätzungen geben des weiteren eine hohe Meinung von Warners Einsicht in fernöstliche Kunst.

Dem einigermaßen in Suiko-Skulptur Eingeweihten dürfte die sorgfältig gewählte Gruppierung des Abbildungsmaterials am meisten interessieren. In der Tat ist in der Schichtung des zeitlich ziemlich beschränkten, dennoch äußerst schwierigen Stoffes, die Hauptbedeutung der Warnerschen Leistung zu erblicken.

Das vorzügliche Abbildungsmaterial bietet den wenigen glücklichen Besitzern des Hôryûji Ôkagami (siehe O. Z., X, S. 138) wenig Neues, sind doch mehr als 70% der Tafeln bei Warner in exakt demselben Lichtdruck im Hôryûji-Werk zu finden. Vergebens sucht man im Vorwort nach einer Erklärung dieses Benutzens derselben photographischen Negative in zwei so wichtigen Publikationen. Irgendeine Vereinbarung zwischen unserem Verfasser und den Behörden des Hôryûji muß doch bestanden haben.

Von den wenig bekannten Skulpturen, die Warner abbildet, seien erwähnt: Bronze Kwannon des Hôkiji (Taf. 7); Bronze Miroku des Kongôji (Taf. 48); Bronze Miroku des Kwanshinji, ziem-

lich unbeholfen und derb (Taf. 55); Bronze Kwannon des Shidori Jinsha (Taf. 95); Bronze (?, hier und da fehlt die Materialangabe; sie dürfte übersehen sein, sollte aber in einer sonst so gediegenen Publikation nicht vorkommen) Kwannon des Gakuenji (Taf. 105).

Die letzten drei Tafeln sind von besonderem Interesse, weil auf ihnen „Suiko Inscriptions", „Tracings of Halos" und „Tracings of Pedestals" reproduziert sind.

Die sehr ausführliche Bibliographie, die das japanische Material eingehend berücksichtigt, scheint schon 1919 abgeschlossen zu sein. Obgleich allerlei Kriegshemmungen das Herauskommen des Werkes erheblich verzögert haben, hätte vielleicht doch dies oder jenes hinzugefügt werden können. So scheint Warner zur Zeit als er seine Bibliographie kompilierte, noch nichts von Withs Buch gewußt zu haben. Nachträglich hätte es aber, bei einer 1923 herausgekommenen Veröffentlichung, erwähnt werden müssen. Bei mancher japanischer Publikation fehlt die Jahreszahl.

Aber dies sind nur einige wenige kritische Bemerkungen von ganz untergeordneter Bedeutung. Vielleicht wird Warners Arbeit in Japan in einigen wichtigen Punkten bei den wirklich zuständigen Kennern Kritik erregen. Jedenfalls wird der Streit dann wohl mit gleichen Waffen gestritten werden können, denn Warners Kenntnisse auf diesem speziellen Gebiet machen durchaus den Eindruck, auf guter japanischer Höhe zu stehen.

Gerade deshalb betrachte ich Warners ausgezeichnetes Werk als eine der besten Publikationen über ostasiatische Kunst, die je ein Seiyōjin veröffentlicht hat. Betrachtet man seine Arbeit zusammen mit der ebenbürtigen, pietätvollen Arbeit seiner leider verstorbenen Landsmännin Louise Norton Brown („Block Printing and Book Illustration in Japan", London 1924), so möchte man meinen, sagen wir vorläufig mal soweit japanische Kunst in Betracht kommt: Ex America Lux. H. F. E. Visser.

Asobi. Altjapanische Novellen. Deutsch von Paul Kühnel. Meisterwerke orientalischer Literaturen in deutschen Originalübersetzungen herausgegeben von Hermann von Staden. VI. Band. (XXIII, 256 S.) 8°. 1923. München bei Georg Müller.

Unter dem seltsamen Titel „Asobi" erscheinen hier in deutschem Sprachgewand zwei Werke der älteren japanischen Erzählungsliteratur (1. Taketori-Monogatari, 2. Sumiyoshi-Monogatari) und eins aus viel späterer Zeit, die kurze Novelle „Die sechs Wandschirme" des 1842 verstorbenen Ryūtei Tanehiko.

Rätselhaft ist mir, warum Kühnel diese Zusammenstellung „Asobi" nennt. Das japanische Wort asobi heißt „Spiel, Unterhaltung, Erholung" usw. Irgendeine Beziehung des Titels zum Inhalt des Buches ist nicht vorhanden. Der Mehrzahl der Leser sagt das Wort gar nichts und wer etwas Japanisch kennt, wird durch den Titel nur irregeführt. Mit demselben Rechte hätte K. fast jedes andere Wort aus dem japanischen Lexikon als exotische Aufschrift für sein Buch wählen können.

Auch über die getroffene Auswahl, namentlich die Einbeziehung der dritten Geschichte, ließe sich streiten, denn die Erzählung ist, wie K. selbst sagt, in der ihm vorliegenden 924 S. umfassenden Ausgabe der Meisterwerke des Tanehiko nicht enthalten. Sie gehört also nach der Meinung der Japaner nicht zu den besseren Erzeugnissen des gelehrten Tanehiko. Warum gibt K. nicht eins jener „Meisterwerke" wieder? Würden wir es billigen, wenn ein Japaner z. B. unseren Jean Paul bei seinen Landsleuten einführen wollte, indem er von ihm eine ganz obskure Geschichte übersetzt, die in Deutschland kein Mensch kennt?

Geht man den Gründen nach, die für K. bei der Auswahl bestimmend waren, dann muß man leider die seltsame Feststellung machen, daß K. nur solche Texte übersetzt, die bereits übersetzt sind, obwohl Asobi zu der Serie der Meisterwerke orientalischer Literaturen in deutschen „Original"übersetzungen gehört.

K ist ja ehrlich genug, in seiner Einleitung die ihm vorliegenden Übersetzungen anzugeben. Vom Taketori-Monogatari nennt er eine englische von Dickins, eine italienische von Severini und eine deutsche von R. Lange. — Sumiyoshi-Monogatari ist von Parlett recht gut ins Englische übersetzt, sowie von Itchikawa und Anna Vogel deutsch nacherzählt. — Die Sechs Wandschirme des Tanehiko

hat Pfizmaier herausgegeben und übersetzt und Severini hat eine italienische, Turrettini eine französische Übersetzung dieser unbedeutenden Geschichte geliefert.

Alle diese Übersetzungen sind dem ernsten Japaninteressenten ohne sonderliche Schwierigkeit zugänglich. Ich will deshalb die Frage offen lassen, ob in wissenschaftlichem Interesse überhaupt eine Neubearbeitung dieser Erzählungen nötig war. Die andere Frage, ob das Buch in einer Zeit, wo alles „echt" Orientalische Trumpf ist, rein buchhändlerisch betrachtet ein Erfolg ist, geht uns hier nichts an. Ich persönlich bin jedenfalls der Meinung, daß auch die Japanwissenschaft in Europa endlich einmal aus dem kläglichen Zustand herauskommen sollte, wo immer und ewig derselbe Brei wiedergekaut wird. — K.s eigene Ambitionen scheinen ja höhere gewesen zu sein, als nur dem bekannten weiteren Kreise der Gebildeten, der sich wahllos auf alles Modische stürzt, ein paar Stunden „Asobi" zu gewähren. Sonst hätte er dem Texte wohl kaum 56 engbedruckte Seiten mit wissenschaftlich seinsollenden Anmerkungen angehängt und 23 Seiten Einleitung nebst genauesten Angaben der „häufig benutzten Werke" vorausgeschickt.

Diese Anmerkungen, diese Literaturangaben werden leider zu Kronzeugen gegen den — zweifellos im besten Glauben handelnden — Schriftsteller. — Ich gebe unumwunden zu, daß K. die ihm vorliegenden Übersetzungen in der Hauptsache nicht nur einfach umstilisiert oder ins Deutsche übertragen hat, sondern sich redlich bemüht, an der Hand seiner Vorgänger in die Texte selbst einzudringen, eine Nachprüfung vorzunehmen und öfter sogar eigene, von seinen Vorbildern abweichende Übersetzungen zu bieten, die mitunter ganz treffend sind, häufig aber weit am Ziele vorbeischießen. — Mit derselben Offenheit möchte ich aber auch behaupten, daß *ohne* jene „Eselsbrücken" K.s Arbeit wohl nie erschienen wäre. Schon aus äußeren Gründen wäre das wohl kaum möglich gewesen. Man werfe nur einmal einen Blick in K.s wissenschaftliche Werkstatt. Da siehts ziemlich armselig aus (vgl. Asobi S. XXII, XXXIII) und K.s Stoßseufzer auf S. 249, Anm. 207: „der Ausdruck (azetschi) findet sich nicht in den Wörterbüchern" wird begreiflich. In Wirklichkeit steht die altertümliche, aber allgemein bekannte Amtsbezeichnung azechi oder ansatsushi in jedem besseren japanischen Wörterbuch, aber Seidels Wörterbuch der japanisch-deutschen Umgangssprache, der gute alte Hepburn und die 4000 Chinese characters for the use of students of Japanese von A. H. Lay reichen allerdings für einen tausend Jahr alten japanischen Text, der uns manches Rätsel aufgibt, nicht aus. Für eine „Original"-übersetzung jedenfalls nicht im entferntesten, wenn man sich nicht gänzlich auf „Intuition", alias „Raterei" verlassen will. Ich weiß wohl: ohne jegliche Kombinationsgabe würde der Übersetzer schwieriger alter Texte oft jämmerlich Schiffbruch erleiden. Auch *er* braucht bei seiner Arbeit die Hypothese, aber sie bedarf der Nachprüfung an Hand des besten und modernsten philologischen Apparates, der für das Fach zur Verfügung steht. Die Zeiten eines Pfizmaier, der für damals Erstaunliches geleistet hat, sind für das Japanische vorüber. — Die von K. benutzten Wörterbücher reichen auch für eine Nachübersetzung nicht aus. Seiner Kontrolle sind enge Grenzen gesteckt, denn in den zahllosen Fällen, wo ein Ausdruck in seinen Lexicis fehlt, muß er auf Treu und Glauben das hinnehmen, was die Vorlage bietet. Und wie es mit seinen Fundgruben für den Wortschatz bestellt ist, so auch mit dem Quellenmaterial, aus dem er für seine Anmerkungen schöpft.

Nur das unerschütterte Selbstvertrauen des Liebhabers kann den Mut verleihen, sich mit solch mangelhaftem Rüstzeug an solche Aufgaben zu wagen. Der Spezialist, der sich jahrzehntelang mit den Dingen befaßt hat, ist bescheidener. Dankbar greift er nach den von Japanern verfaßten und auch für gebildete japanische Leser unentbehrlichen Kommentaren, die er zwar kritisch prüft, an denen er aber nicht stolz vorübergeht. Er weiß, daß er der großen japanischen Wörterbücher wie Genkai, Kotoba no izumi, Nihon daijirin usw. nicht entraten kann und daß er ohne die umfangreichen japanischen Spezialenzyklopädien in den Realien gar oft im Dunkeln tappen müßte. K.s Literaturverzeichnis gibt nicht ein *einziges* dieser zahlreichen und z. T. äußerst wertvollen japanisch geschriebenen Hilfsmittel an! Dafür aber beruft er sich des öftern auf den Junker von Langegg, dessen vor mehr als 40 Jahren erschienenen „Japanische Teegeschichten" und „Segenbringende Reisähren" gewiß einmal ganz verdienstlich waren, ja vielleicht noch heute

nicht ohne Interesse gelesen werden, die aber doch als ernst zu nehmende Quelle für rein historische Tatsachen u. dgl. jetzt nicht mehr in Frage kommen. — Ich weiß nun nicht, ob K. das vorhandene japanische Material nicht gekannt hat oder ob er nicht genügend eingearbeitet ist, um es mit Vorteil zu gebrauchen. Beides wäre gleich bedauerlich. — Es ist einfach Pflicht eines mit gewissen Ansprüchen an die Öffentlichkeit Tretenden, sich mit dem notwendigen Handwerkszeug auszustatten und sich in der Handhabung dieses Apparates ausreichende Übung zu verschaffen. Wer, wie K., die japanischen Originaltexte der Preußischen Staatsbibliothek benutzt hat, hätte ebenda und an anderen Stellen in Berlin doch manches gute Nachschlagewerk gefunden, wenn auch — wie in Parenthese bemerkt werden muß — im allgemeinen unsere Bibliotheken hier völlig versagen. Möchte es den maßgebenden Stellen an der Preußischen Staatsbibliothek trotz der Schwere der Zeit gelingen, den von ihnen geplanten, schon längst dringend notwendigen systematischen Ausbau der bisher als Stiefkind behandelten Abteilung der „Libri Japonici" wirksam in die Wege zu leiten! — —

Was die Frage der stilistischen Wiedergabe angeht, so möchte ich meinen, daß K. einem größeren Leserkreise zu weitgehende Konzessionen macht. Seine zweifellose stilistische Gewandtheit verleitet ihn oft zu einer Breite und Modernisierung und damit zu einer völligen Verwischung der ursprünglichen Form. Ohne Paraphrase, ohne Einschiebsel ist natürlich nicht auszukommen. Macht man zu reichlich Gebrauch davon, dann soll man sich nicht einbilden, mehr zu tun, als ein vorwiegend stoffliches Interesse beim Leser zu befriedigen, und man soll sich bewußt bleiben, daß mancher harmlose Leser getäuscht wird. Dieser glaubt an der Hand der Übersetzung tiefe Blicke in die Seele fremder Menschen, ferner Zeiten zu tun, die Wege ihres Denkens, ihre Ausdrucksformen kennen zu lernen und ist oft erstaunt, daß ihn alles so modern anmutet. Dabei ist es meist nur der moderne Aufputz, die Einfügung zahlreicher Zwischenglieder in die Gedankenketten, die das an sich durchaus Fremdartige als uns so nahestehend erscheinen lassen. Texte wie Sumiyoshi-Monogatari usw. sind z. B. so reich an elliptischen Sätzen, daß viele Partien etwas Abgerissenes, Sprunghaftes, aber auch Gedrungenes bekommen — ganz im Gegensatz zu der epischen Breite späterer Werke. Man muß die Frage aufwerfen, ob es nicht möglich wäre, auch der Übersetzung etwas von diesem eigenartigen Charakter aufzuprägen. Mindestens scheint es mir erforderlich, daß die zahlreichen Einschiebungen, die man als Übersetzer dem modernen Leser schuldig ist — oder zu sein glaubt —, durch kursiven Druck oder in anderer Weise kenntlich zu machen.

Bevor ich zur Einzelkritik übergehe, möchte ich zusammenfassend bemerken, daß K.s Arbeit für die Wissenschaft keinen oder doch nur sehr bedingten Wert hat. Der gebildete Laie, der den Drang fühlt, einmal japanische Literatur in einer für ihn verdaulichen Aufmachung zu genießen, mag immerhin nach dem Bande greifen. — Fraglich ist dann aber, ob es nicht richtiger gewesen wäre, wenn K. anstatt einer „Original"übersetzung eine freie Nacherzählung geliefert hätte, wozu er zweifellos das Zeug hat.

Bei der Besprechung von Einzelheiten muß ich mich schon aus räumlichen Gründen auf Heraushebung einiger typischer Fehler beschränken. Es ist auf die Gefahren hinzuweisen, die dem Übersetzer drohen, wenn er mit mangelhaftem Rüstzeug und nicht ganz ausreichender Sprach- und Sachkenntnis an einen älteren japanischen Text herangeht. Der verborgenen Fußangeln, die den weniger Erfahrenen zum Straucheln bringen, stecken genug in solchen Texten — ganz abgesehen von den vor jedermanns Auge offen daliegenden Steinen des Anstoßes. Man soll nicht glauben, solch eine Übersetzung gewissermaßen im Nebenamt mit erledigen zu können. Vor solcher Auffassung muß durch Anführung konkreter Beispiele immer wieder einmal gewarnt werden.

Um einige charakteristische Mißgriffe nachzuweisen, habe ich die Erzählung herausgegriffen, bei der K. nicht drei europäische Übersetzungen vorlagen, sondern nur eine. Das ist Sumiyoshi-Monogatari. Hier wars möglich, den deutschen Wortlaut mit dem japanischen Text einerseits und mit der englischen Übertragung Parletts andererseits zu vergleichen und so K.s eigene Zutaten herauszuschälen.

Parlett hat K. eine im großen und ganzen vorzügliche Vorlage geliefert, die zwar zwei kleine, unwesentliche Lücken aber erstaunlich wenige sprachliche oder sachliche Unrichtigkeiten aufweist. K. ist sichtlich bemüht, Eigenes zu geben, steht aber doch

häufig so sehr im Banne des englischen Musters, daß er ganze Partien einfach aus dem Englischen und nicht aus dem Japanischen übersetzt, auch dann, wenn Parlett sich sehr weit vom Original entfernt oder erläuternde Einschiebsel macht, wie z. B. K. S. 57 „übrigens ist ihre . . .“ (10 Zeilen); S. 58 „Wäre mein Herr . . .“ (ca. 25 Zeilen); S. 122 „nichtsdestoweniger . . .“; S. 123 „Als ihn die Frau . . .“; „Selbst wenn . . .“ usw. Es sei hervorgehoben, daß K. die beiden Lücken (Dr. S. 18—19 und S. 24—25)[1]) fast ganz ausfüllt und daß er ein paar von Parlett falsch aufgefaßte Stellen des Originals z. B. S. 7, Z. 6 richtiger wiedergibt. Oft jedoch geht er in seinem Streben nach Originalität zu weit. Er will Parlett etwas am Zeuge flicken; in dem falschen Glauben, einen schärferen Blick zu haben als sein Meister, verbessert er diesen, wo er gut getan hätte, ihm blind zu folgen. Z. B.:

Dr. S. 8, Z. 2 steht das alte Wort tsutomete = frühzeitig am nächsten Morgen. Parlett übersetzt die betreffende Stelle: „on the morrow he went to . . .“. K. glaubt das Verbum tsutomeru vor sich zu haben und sagt S. 57: „. . . der Bote wollte seinen Diensteifer zeigen und kehrte stracks heim . . .“, wodurch er den Sinn verdreht, denn der Bote war eben nicht diensteifrig und erstattete erst am nächsten Morgen seinen Bericht.

Dr. S. 61, Z. 10 haben die Worte saihahi aru hito den von Parlett richtig wiedergegebenen Sinn: sie ist eine glückliche Frau. K. hingegen übersetzt S. 128: „ist sie doch wahrlich eine glückliche Frau, die den größten Respekt verdient.“ Warum sie Respekt verdient, erklärt er in Anm. 212: „saihai, wörtlich (vor der man) sich zweimal verneigt“ (muß, eine besonders höfliche Art der Begrüßung)“. Damit ist K. Doppelt im Irrtum: die Kana-schreibung im Original ist nicht saihai, sondern saihahi, was dem neujapanischen saiwai (glücklich) entspricht. Die fundamentale Bedeutung der Kana-Orthographie für das Studium des Altjapanischen ist K. wohl nicht zum Bewußtsein gekommen; [illegible] zwar heißen, saihai nun aber nicht saihahi. Die Satz 26, Z. 1 sakuragasane no onzo hitohebakama ist bei Parlett S. 57 [illegible] Dri- [illegible] Zeile [illegible] wiedergegeben, von K. S. 68 wie folgt verballhornt: „der rötlichen Farbe der Kirschkerne (sic!) war die ihrer inneren (!) wie äußeren (!) Gewänder gleich, darüber trug sie einzig (!) eine karmesinrote Hakama“. Die richtige Worttrennung bei den reichlich mit Kana untermischten älteren japanischen Texten bildet eine der erwähnten Schwierigkeiten, die für K. häufig zu Fehlerquellen werden. Er teilt das Kompositum sakuragasane falsch ab und schreibt in Anm. 57: „Im Text steht tatsächlich sakura ga sane ›Kirschkerne‹, gemeint ist aber auch wieder Kirschenblüte . . .“. Das ist sehr naiv, aber so leicht darf man sich die Sache denn doch nicht machen. Gemeint ist natürlich der in Genji-monogatari usw. öfter erscheinende Ausdruck sakuragasane, der aus sakura und einer nigorierten Form von kasanuru (aufeinanderlegen) zusammengesetzt ist. Man versteht darunter ein weißseidenes mit roter Seide gefüttertes Gewand, bei dem der rote Futterstoff derart durch den dünnen weißen Oberstoff durchschimmert, daß über dem ganzen Gewand jener der japanischen Kirschblüte eigene zarte Rosahauch schwebt. — Von inneren und äußeren Gewändern ist keine Rede. Hitohe ist nicht Adverb, welches überdies hitohe ni heißen müßte, sondern bildet mit hakama eine feste Verbindung und heißt „einfach, ungefüttert“. Die Dame trug also eine ungefütterte karmesinrote Hakama.

Dr. S. 67, Z. 3. Auch in bezug auf die Deutung des Wortes atarashii entfernt sich K. von Parlett. Es kommt nicht von atarashii (neu), sondern von einem veralteten Adj. arashiki (bedauerlich) und hängt mit dem alten Verbum arasu (klagen) zusammen. Der [illegible] ältere Sprachgut findet sich eben nicht in seinem Lexikon. Der Sinn der Stelle ist [illegible] das Mädchen, wollte man es einem gewöhnlichen Manne geben. Dadurch macht K. [illegible] einem [illegible] gewöhnlichen Manne zu geben, würde eine [illegible] ihre Neuheit sehr bedenklich [illegible] Sache. Sinn [illegible] Namentlich bei der Übersetzung von Kompositis geht K. [illegible] seine eigenen [illegible] meist falschen Wege, weil er sich den Sinn der Bestandteile nicht [illegible]

Dr. S. 2, Z. 8 steht das Wort [illegible] kokochi, das „Stimmung, Gefühl [illegible] das näher [illegible] „mit [illegible] die Erde gefesselt sein“ übersetzt wird.

Dr. S. 9, Z. 13 omoki [illegible]

mite heißt: als er sah, daß sie alle Gedanken daran aufgegeben hatte. K. schreibt: da er nun sah, daß sie sich bemühte, ihn loszuwerden und sich zurückzog".

Dr. S. 35, Z. 8 steht omohi-sutezu; omofu heißt allerdings denken, suteru (sutsuru) wegwerfen, aber beider Verbindung heißt nicht, wie K. S. 93 meint: „er hatte niemals daran gedacht, sie wegwerfend zu behandeln", sondern: „er hatte niemals aufgehört, sie zu lieben", denn omofu bedeutet auch liebend gedenken und sutsuru aufgeben, verzichten.

Dieser ungenügende Sinn für die Wortbildung im Japanischen ist überraschend. Öfter wittert K. hinter einem einfachen Wort ein Kompositum.

Dr. S. 7, Z. 10 katakunawashi, ein altes, selteneres Wort, das mit katakuna zusammenhängt und „Unbeugsamkeit" bedeutet, hält K. für eine Zusammensetzung aus katai (hart) und nawa (Seil) und übersetzt S. 56 „harte Fesseln". Wie da die Adverbialform kataku hineinkommt, darüber macht er sich keine Skrupel.

Dr. S. 12, Z. 1 te nando wosanabirete miyekeredomo = „die Handschrift usw. (d. h. die ganze Aufmachung) machten zwar einen kindlichen Eindruck . . .". K. hält nando, das eine Nebenform von nado, nazo ist und „und so weiter" bedeutet, für eine Zusammensetzung aus nani und do = wie oft. Unter souveräner Nichtachtung jeglicher Grammatik übersetzt er — in halber Anlehnung an Parlett — S. 62: „wie oft er aber auch die Handschrift ansah, es war eine Kinderhandschrift".

Dr. S. 56, Z. 13 kokoro no tsurenasa yo heißt bei K. S. 122: dieser Gedanke „ist meines Herzens ständiger Begleiter". K. isoliert also bei dem Wort tsurenasa — es kommt von tsurenashi unbarmherzig — die erste Hälfte, die nach seiner Meinung mit tsure = „Begleiter" identisch ist.

K. macht sich ein Kompositum zurecht aus einem Verbum und einer Postposition, die er fälschlich für ein Verbum hält:

Dr. S. 56, Z. 12 omohi nomi masarite = seine (trüben) Gedanken nehmen nur noch mehr zu; nomi „nur" verwechselt K. mit der Form nomi des Verbums nomu trinken und wir lesen S. 122: „Kummer, an den er beständig dachte und den er so in sich hineinschluckte".

Mit Vorliebe haut K. einer ihm unverständlichen Verbalform den Schwanz ab, um dann mit diesem Stummel zu jonglieren:

Dr. S. 4, Z. 2 steht kikoyen das Futurum von kikoyuru. Dazu bemerkt K. in Anm. 17 „en = Verknüpfung, Beziehung, Verhältnis von Ursache und Wirkung, von Leben zu Leben, also buddhistischer Ausdruck . . .". Seine Übersetzung auf S. 52 ist entsprechend phantastisch. Erblickt man derart in einer harmlosen Verbalendung einen buddhistischen Ausdruck, dann wird auch der sachlich unrichtige Satz begreiflich, den wir in K.s Einleitung S. XX finden: „Was . . . . die Anspielungen und Beziehungen auf den Buddhismus anbelangt, so kann man mit Hearns Worten sagen: das Werk wimmelt davon!" Sich dabei auf die Autorität Hearns zu berufen, ist gänzlich deplaziert, denn Hearn kannte die japanische Literatur nur aus Übersetzungen, da er nicht imstande war, auch nur das einfachste japanische Buch zu lesen.

Eine Parallele zu dem eben zitierten Fall bietet K.s Anm. 32 „han suru entgegengesetzt sein . . .; scheint auch ein buddhistischer Ausdruck zu sein". Im Dr. S. 7, Z. 1 steht aber: kanahan, d. h. Futur des Verbums kanafu (kanau).

Dr. S. 57, Z. 2 tachinuru tsuki. Hier ist tachinuru die attributive Form einer der verschiedenen Präteritalbildungen des Verbums tatsu vergehen, so daß tachinuru tsuki nichts weiter bedeutet als „in einem vergangenen Monat". K. schreibt Anm. 201: nuru tsuki heißt „im lauwarmen Monat". Er verwechselt also die Verbalendung: nuru mit dem Adjektivstamm nuru. Den Verbalstamm tachiläßt er einfach unter den Tisch fallen.

Dieser erstaunliche Mangel an strenger grammatischer Durchbildung ließe sich noch durch Dutzende von Beispielen belegen, doch genug davon! Auf das Gebiet der Realien übergehend, seien von den zahlreichen diesbezüglichen Irrtümern hier noch einige erwähnt, die dartun sollen, daß auch eine gediegene Sachkenntnis sich dem Können auf sprachlichem Gebiet zugesellen muß, wenn der Übersetzer nicht dauernd auf Glatteis tanzen will. Hier lassen namentlich K.s Anmerkungen manches vermissen.

Anm. 218 ist von einem „Kaiser Yoschi Masa" die Rede. Gemeint ist natürlich der 8. Ashikaga-Shōgun Yoshimasa, der Erbauer des Ginkakuji (nicht Gingakuji).

Anm. 164 „. . . oft wurden sie (die Kaiser) durch die Shogune . . . gezwungen, ins Kloster

zu gehen". K. verwechselt Shōgun mit Kwampaku.

Wenn in Anm. 6 in bezug auf die Zeit, in welche die Begebenheiten des Sumiyoshi-Monogatari gelegt werden müssen, von Hatamoto und Shōgun gesprochen wird, so ist das ein übler Anachronismus.

S. 135 schreibt K. von der feierlichen Anlegung der „Gembuku" genannten Kleidung". Gembuku ist aber die Zeremonie selbst, nicht die Kleidung.

Kagari-bune (nicht kaguri-fune !) ist ein Fischerboot mit Leuchtfackeln, nicht wie K. Anm. 148 erklärt, ein „Signalfeuerschiff".

S. 78 und Anm. 79 Musashi-no ist hier natürlich nicht die Tokyo-Ebene, sondern eine in Yamato befindliche Heide, die auch in Ise-monogatari usw. erwähnt wird.

Zum Schluß möge uns K. selbst noch durch sein eigenes Vorbild davor warnen, Übersetzungen wie die seinige wissenschaftlich — folkloristisch oder allgemein kulturhistorisch — auszuwerten, da man nie sicher ist, ob die auszunutzende Stelle richtig wiedergegeben ist oder nicht. K. übersetzt S. 56 eine Stelle des Originals (S. 7, Z. 4 hikimusubite): „. . . . er schlang um den Brief ein Band". Daraus zieht er in Anm. 35 etwas voreilig den Schluß: „Briefe wurden also zusammengerollt und mit einem Bande verknüpft." Der Schluß ist falsch, weil die Übersetzung falsch ist. Es hat im alten Japan für das Übersenden eines Briefes sehr verschiedene Formen der Etikette gegeben, aber nie hat man ein Band darum geschlungen. Hier ist ein abgekürztes Verfahren gemeint, das noch heut in Japan von älteren Leuten gelegentlich angewandt wird. Man faltet den Brief so, daß er ein etwa 2½ cm breites Papierband bildet, welches dann zu einem Knoten verschlungen wird. Das wird im Japanischen ausgedrückt durch hiki-musubu oder auch einfach musubu wie Dr. S. 40, Z. 10: moya [母屋] no sumi ni musubitaru usuyō arikeri, welche Stelle K. S. 99 wieder in direkt abenteuerlicherweise übersetzt: „sie erspähte schließlich im Hause ihrer Mutter einen dünnen Bogen Papier, der an eine Sonnenschutzwand aus Binsen gebunden war." Musubitaru usuyō ist nichts weiter als ein zu einem Knoten verschlungener Brief; moya heißt nicht das Haus der Mutter, sondern Hauptgebäude und sumi, welches K. scheinbar mit mi-su verwechselt, heißt „Ecke, Winkel". Die Stelle lautet also: „In einem Winkel des Hauptgebäudes lag ein zu einem Knoten verschlungener Brief aus dünnem Papier."

Clemens Scharschmidt (Berlin).

Ueda (Mannen), Okada (Masayuki), Iijima (Tadao), Sakaeda (Mōcho 栄田猛猪), Iida (Denichi): Daijiten 大字典 (großes Wörterbuch). 40. ergänzte und berichtigte Ausgabe. Tōkyō, Keiseisha 1921. 26; 6; 2596; 82; 10; 73; 110, zus. 2903 S. Preis (1921) 13 Yen.

Dieses m. W. in der Anlage gelungenste und inhaltlich reichste aller japanischen (und chinesischen) Wörterbücher scheint in Europa noch ziemlich unbekannt zu sein. Da es geeignet ist, die Hölle japanischer Textlesung immerhin in ein milde schwelendes Fegefeuer zu verwandeln, wird ein kurzer Hinweis auf seine Vorzüge nicht unwillkommen sein. Der Bericht kann sich selbstverständlich nur auf die äußere Form beziehen: der innere Wert eines Wörterbuches offenbart sich erst in jahrelangem Gebrauche.

Schon auf den ersten Blick nimmt das Werk durch seine geringen Dimensionen ein: durch die Verwendung von Dünndruckpapier und der Größe 6 für die Hauptmasse des Druckes konnten die annähernd 3000 Seiten mit ihrem überreichen Inhalte in den Raum eines handlichen Bandes von 22 cm H., 16 cm Br. und 10 cm Dicke zusammengedrängt werden, gegenüber den 32, 28 und 18 cm für die 1800 S. des „Giles", der allerdings an sinnloser Raumverschwendung Langes Thesaurus Japonicus nicht viel nachgibt.

Auf der Innenseite beider Deckel und den Schmutztiteln bringt das Buch zunächst eine numerierte Liste der Klassenzeichen nach K'ang Hsi und ihre japanischen Namen. Es folgen die Vorrede, die einiges Allgemeine über die chinesische Schrift und Sonderfälle ihres Gebrauches, vor allem aber eine Gebrauchsanweisung für das Werk gibt, eine zweite numerierte Liste der Klassenzeichen, eine Liste der Kenji 検字, die das Auffinden der Radikale erleichtern soll, nach der Strichzahl geordnet, und eine Liste der 106 Reime.

Dann beginnen die 2596 Seiten des Hauptteiles. Die Charaktere sind in der üblichen Weise nach den Klassenzeichen und innerhalb dieser nach der Strichzahl des Lautzeichens geordnet, wie der Kürze halber der Teil des Charakters genannt

sei, der nach Abstrich des Radikals übrigbleibt. Die Zeichen sind von 1—14 905, einschließlich der abgekürzten und „gewöhnlichen", durchnumeriert, nicht gezählte, nachträglich hinzugefügte Zeichen und ein Supplement von 19 numerierten Zeichen werden die Gesamtzahl auf etwa 16 000 bringen. Alle Verweisungen beziehen sich auf die Nummern, die nicht numerierten Zeichen sind durch die Nummer des Nachbarzeichens und einen Stern bezeichnet, also auch leicht auffindbar. Alle Charaktere, deren Radikal zweifelhaft sein könnte, werden nicht nur unter dem üblichen, sondern unter allen überhaupt möglichen Radikalen mit Verweisung auf die richtige Nummer aufgeführt, was namentlich Anfänger als eine sehr angenehme Erleichterung empfinden werden.

Das übersichtliche Satzbild und die vortrefflich durchdachten Randweiser erleichtern die Auffindung der gesuchten Zeichen sehr wesentlich. Auch manche der inneren Vorzüge läßt schon kurzer Gebrauch erkennen. Es werden 1. sämtliche On (sinico-japanische Lesungen) nebst den zugehörigen Reimen und Tönen gegeben, 2. neben der Druckform häufig ältere und kursive Zeichenformen, reproduziert, 3. gleichwertige Zeichen, wie 弋 für 一, abgekürzte und „gewöhnliche" Zeichen aufgeführt, 4. alle nur möglichen japanischen Bedeutungen (Kun) der verschiedenen On, die wichtigeren in Fettdruck, aufgezählt, die nur japanischen Bedeutungen besonders gekennzeichnet, 5. alle in Nanori möglichen Lesungen gegeben, 6. Form und Bedeutung des Zeichens in einem Abschnitt (字源) erläutert. 7. auf ähnliche Zeichen mit abweichender Bedeutung hingewiesen, 8. besondere Bedeutungen, namentlich im Japanischen, wie 丁 chō = 1. gerade (Zahl), 2. Häuserblock usw., erklärt, 9. die wichtigsten Synonymen aufgeführt, 10. Zeichen, in denen das Kopfzeichen als Laut- oder Bedeutungsbestandteil vorkommt, registriert. Das wichtigste, die Zeichenverbindungen, in denen das Kopfzeichen an erster Stelle steht, macht den Schluß. Sie sind nach der Zeichenzahl und bei gleicher Zeichenzahl nach der Strichzahl des 2. Zeichens geordnet. Soweit Stichproben erkennen lassen, übertreffen diese Listen alles in allgemeinen Wörterbüchern bisher Gebotene. Die meisten Verbindungen sind Hauptwerken der chinesischen Literatur entnommen und werden fast stets durch Zitate belegt, aber auch die japanischen Bedeutungen und die Ausdrücke der Fachsprachen, selbst der modernen Technik, fehlen nicht. Schwierigere japanische Namen sind in ziemlicher Anzahl aufgenommen. Sprichwörtlich gewordene Zitate, wie 忠臣不事二君, 青年角上之爭 lassen sich nach dem Anfange unmittelbar aufschlagen, so daß das Wörterbuch zu einem Lexikon der geflügelten Worte wird.

Der Anhang bringt einen ziemlich undeutlichen Abdruck des 草字彙 von Shih Liang 石梁 (1786), ein Nachwort des Herrn Sakaëda über die Geschichte des Wörterbuchs, aus dem sich ergibt, daß das Hauptverdienst an seiner sinnvollen Anlage dem Deutschrussen Rosenberg, dem Verfasser des bekannten buddhistischen Wörterbuchs, zufällt, und eine Übersicht aller aufgenommenen Zeichen, nach Radikalen und der Strichzahl der Lautzeichen geordnet, mit Angabe der laufenden Nummer. Dieses Register, welches wieder die Zeichen unter allen nur möglichen Radikalen bringt, werden wohl die meisten Benutzer des Lexikons zunächst befragen. Den Schluß macht ein von hinten, im europäischen Sinne von vorne, beginnendes Register der Zeichen nach ihren On und Kun, das besonders nützlich ist, wenn die Aussprache, aber nicht die genaue Schreibung des gesuchten Zeichens bekannt ist.

Das Werk macht seinen Verfassern wie der japanischen Sprachwissenschaft die höchste Ehre. Alle älteren Wörterbücher größeren Umfanges sind eigentlich überflüssig geworden. Wie sehr das auch in Japan anerkannt wird, lehrt die erstaunliche Verbreitung des Lexikons (40 Auflagen in 4 Jahren) und die freiwillige Mitarbeit der Benutzer des Buches, über die das Nachwort berichtet. Hoffentlich werden sich auch die Europäer daran beteiligen, denn Lücken und kleine Unrichtigkeiten wird dauernder Gebrauch des Buches wohl jeden erkennen lassen. Wenn ich hier einige Anregungen zur weiteren Verbesserung der Anlage des Lexikons zu geben wage, so bin ich mir vollkommen klar darüber, daß sie sich, selbst wenn sie gut befunden werden sollten, nicht ohne weiteres verwirklichen lassen. Denn sie sind nur bei einer vollkommenen Neugestaltung des Buches möglich, mit der es bei einem solchen Werke wohl noch gute Weile hat.

1. Durch die Wahl eines größeren Formates, etwa des in Japan für Nachschlagewerke sehr üblichen von etwa 26 : 20 cm, würde das Lexikon an Handlichkeit und Übersichtlichkeit gewinnen, weil die übermäßige Dicke von 10 cm sich auf etwa 7,5 cm beschränken ließe, und auf der einzelnen Seite mehr stände.

2. Alle Beilagen sollten in einem Beiheft zusammengefaßt werden. Der Hauptteil würde dadurch um etwa 300 Seiten schwächer und entsprechend handlicher.

3. Das Aufschlagen würde erleichtert, wenn das Klassenzeichenprinzip streng durchgeführt würde. Die Anordnung nach den Radikalen und in zweiter Linie nach der Strichzahl des Restes ist freilich beinahe heilig geworden — sehr zweckmäßig ist sie zweifellos nicht. Bisher hat m. W. nur Poletti in seinem inhaltlich leider sehr dürftigen Lexikon das System der „Subradikale" gewagt, nach dem sich jedes Zeichen in wenigen Sekunden finden läßt ($\frac{10}{6m}$ steht z. B. unter 30, 30, 吐 unter 30, 32 usf.). Wenn man diesen Bruch mit der Überlieferung nicht will, so ordne man wenigstens die Zeichen mit gleicher Strichzahl und gleichem Radikal nach dem Radikal des Lautzeichens, z. B. unter 85 木, nicht kunterbunt 淌, 浪, 洞, 洇, sondern 洞, 烟, 淌, 浪 (nach 口, 囗, 月, 艮). Ebenso sollten die Zeichengruppen von gleicher Zeichenzahl nicht nach der Strichzahl, sondern nach dem Radikal des 2. Zeichens geordnet werden, also nicht 御 子, ○下, ○方, ○水, ○生, ○田, ○用, ○出, ○末 sondern ○下 (Rad. 1), ○出 (R. 17), ○子 (R. 39), ○末 (R. 75) usw. mit eiserner Folgerichtigkeit.

4. Der Einschnitt zwischen den Unterabteilungen der Radikale ist zu wenig betont, da die Überschriften (一畫, 二畫 usw.) kaum auffallen. Am besten wäre ein freier Raum hinter 木 + 2, 木 + 3, 木 + 4 usw. Strichen, der sofort in die Augen spränge.

5. Der erforderliche Platz könnte durch Weglassung des 草字彙 gewonnen werden, das in zahlreichen billigen Ausgaben zu haben ist, und dessen undeutlicher Abdruck nicht viel Wert hat. Unter Umständen könnte auch der Abschnitt 字源 bei den einzelnen Zeichen wegfallen, der praktisch ohne Bedeutung ist. O. K.

Ernst Kühnel, Miniaturmalerei im islamischen Orient, Berlin 1923 [Die Kunst des Ostens, hrsg. von William Cohn. Bd. VII, bei Bruno Cassirer.]

Es ist ein eigen Ding mit islamischer Kultur. Scheinbar deckt ein gleicher Geist, geboren aus des Propheten Wort und dem der ersten Khalifen, die Lande. Und doch, sieht man einmal näher, wachsen durch diese Decke überall die alten Völker und ihre Kulturen, in der Sprache, dem Sektenwesen, den politischen Institutionen. Gar erst da, wo das innerste Wesen der Völker, bewußt oder unbewußt, sich immer wieder verrät, in der Kunst. Und eine Geschichte der islamischen Kunst schreiben, heißt, das Wachsen und Sich-Befruchten nicht eines, sondern mindestens vierer Kunstkreise zu fassen. Das ist die Klippe, um die die islamische Kunstforschung noch immer nicht recht herumgekommen ist. Und auch das Buch Dr. Kühnels, das nun in seiner zweiten Auflage erschienen ist, kommt darüber nicht hinweg. Sicherlich ist das Werk, dessen Verfasser ja als guter Kenner islamischer Kunst bekannt ist, eine sorgfältige und gründliche Arbeit, kritischer als Martin's „Miniature Painting", klarer als die krause Veröffentlichung von Ph. W. Schulz. Und wo die Darstellung auf dem Boden rein islamischer Kultur bleibt, wird man der vorsichtigen Darstellung wohl ruhig folgen können. Anders aber, wo, wie bei den mongolischen und indischen Miniaturen, die Probleme nach Ostasien und indischem Kulturkreis hinüberspielen. Hier macht sich der Mangel einer genügenden Forschung von der Gegenseite aus recht fühlbar. Besprecher glaubt sich nicht berufen, dem Verfasser hier überall folgen zu dürfen, und möchte sich nur auf das eine jener zwei Grenzgebiete beschränken, das indische, um so mehr, als das Buch dieses sehr breit behandelt. Islamische Miniatur-Malerei! — „aber man wird doch nicht umhin können, die Einheitlichkeit der gesamten indischen Kleinmalerei zu vertreten," „daß die Hindumaler zu einer ausgesprochen bodenständigen Richtung — — in Verbindung mit europäischen Eindrücken — — gelangten," „man wird sich vergegenwärtigen müssen, daß von den Moghulmalern Arbeiten bekannt sind, die Krischnalegenden und andere rein hinduistische Motive behandeln, — um nicht zu Unrecht einen beträchtlichen Teil des hierhergehörigen Materials

dem nichtislamischen Indien zuzuweisen". Tatsächlich ist ja die Moghulkunst seit Akbar wesentlich indisch gewesen, und unter den fremden Elementen tritt das islamische selbst hinter das europäische zurück. So ist es sicher richtig, wenn Kühnel betont, daß es die muhammedanischen Herrscher waren, denen die indische Miniaturmalerei ihren Aufschwung verdankt. Und doch, wieviel im Wesen gerade derjenigen Groß-Moghuls, deren Pflege die Malerei ihr Erblühen verdankte, Akbar und Jahängir, war urindisch, nichtmuhammedanisch! Von Akbar ist das bekannt; aber auch Jahängir hatte für den Islam ziemlich wenig Interesse und besuchte lieber Hinduasketen, war auch das Kind einer indischen Prinzessin, und am Hofe Shähjahans herrschte der allmächtige Einfluß des Thronfolgers Dārā Shikūh, Schüler des Hindu Lāl Svāmī und Übersetzer der Upanishaden. Und jener „Einfluß der Hofkunst der Großmoghuln" auf die Rājputenmalerei, die der Verfasser wohl oder übel genötigt ist, mitzubehandeln, ging eben von Jahängir aus. Es ist nur schade, daß die stilistischen Beziehungen zwischen persisch-islamischer, Moghul- und Hindu-Malerei nicht noch schärfer herausgearbeitet worden sind. Eine solche Darstellung wäre bei der Umstrittenheit der ganzen Probleme sehr zu wünschen. Doch ist anzuerkennen, daß auch hier Kühnels Darlegungen weit präziser als selbst die letzten Versuche von Binyon, Coomaraswamy oder V. A. Smith sind. Jedoch werden sie dem Wesen gerade der Rājputenkunst nicht gerecht. Coomaraswamys heftige Fehde gegen die Moghulkunst ist im wesentlichen in seiner nationalistischen Abneigung gegen die noch vor kurzem allgemein als „indo-persisch" angesehene Malerei des Timuridenhofes begründet. Sicher ist diese im Kerne indischen Ursprunges; aber die persischen und noch mehr die europäischen Entlehnungen überwuchern sie so sehr, daß man sich doch fragen muß, ob nicht gerade die Rājputenmalerei in der hochgradigen Verfeinerung, die sie an den nordwestindischen Rājahöfen des 18. Jahrhunderts erreichte, etwa nicht als die einzige, wohl aber als die klassisch reinste Ausprägung des spätindischen Malstiles zu betrachten sei. Im einzelnen fehlt es, besonders in der ersten Auflage, nicht an Irrtümern in den Bestimmungen und Erklärungen. Aber wie sollte man dem Verfasser einen Vorwurf daraus machen, wo doch, außer für den engsten Spezialistenkreis, die wichtigsten literarischen Quellen kaum publiziert, geschweige denn bearbeitet sind. Die Literaturwerke des alten Indien, oft bis zu einem halben dutzendmal, wieder zu übertragen, hat man sich nicht gescheut, aber über das neuere Indien liegen leider kaum ein paar brauchbare Übersetzungen der allerwichtigsten Quellenschriften vor. Warum schleppt sich aber seit Blochmanns Übersetzung der Ā'in-i Akbarī immer noch der fürchterliche Künstlername Sanwlah herum? Lies Sadōla = S'yāmala (Balakṛishṇa). Die Bilder der neuen Auflage sind um manches verbessert. Die Akbar-Schule ist besser vertreten, auch von der alten Rājputenkunst ist eine Probe gebracht. Außerdem sind vielen Bildern die indischen Bezeichnungen wieder beigefügt worden, was jedenfalls bedeutend zweckmäßiger ist; denn schließlich bleibt auf diesem jungen Gebiete jedes neue Werk doch zugleich Publikation neuen Materials. Immerhin wäre zu wünschen, daß bei einer weiteren Bearbeitung so üble Schablonenbilder wie die Kaiserporträts Tafel 119 durch bessere ersetzt würden. Wie dem aber auch sein mag, das Buch stellt einen wesentlichen Fortschritt gegenüber den bisherigen Arbeiten dar, und man muß jede ernsthafte Arbeit mit Freude begrüßen auf einem Gebiete, welches wie dieses ein Tummelplatz für schwatzende Dilettanten gewesen ist, wo aber wirkliche Forschungen noch recht selten betrieben worden sind.

Hermann Goetz.

Berthold Laufer, Milaraspa. Tibetische Texte in Auswahl übertragen. Hagen und Darmstadt, Folkwang-Verlag 1922.

Unter allen historischen Persönlichkeiten Tibets, die uns Werke hinterließen, ragt in besonderer Weise der Mystiker und Dichter Milaraspa hervor. Milaraspa ist es, der in unleugbarer Weise die Herzen aller Tibeter gefangen hat. Ein echter Sohn des Volkes, der wie kein anderer die Seelen- und Geistesbeschaffenheit seiner Landsleute kennt, ein religiös tief empfindendes Gemüt, dessen Lebensdrang durch die Mystik buddhistischer Gedankenwelt der Erlösung der Seele entgegenstrebt, ein gottbegnadeter Verehrer und Besinger der wildromantischen Gebirgsnatur Tibets! Milaraspas Erscheinung fesselt daher den Blick eines

jeden Abendländers, der in die Geisteswelt Tibets einzudringen versucht.

Die Lieder Milaraspas können allerdings nur aus der zeitgenössischen Weltanschauung der bKa rGyud pa-Sekte heraus richtig verstanden werden, da sie sich meistens eingehend mit den physiologischen und psychischen Grundlagen ekstatischer Beschauung befassen. Doch kann ich mich nicht der Meinung Laufers anschließen, daß sich die Lieder des Milaraspa zuweilen „in einen schwindelnden Abgrund bodenloser Mystik verlieren" (s. Einleitung S. 11). Wenigstens die sieben in dem Buche behandelten Begebenheiten lassen das durchaus nicht erkennen. Auch wenn man nähere Bekanntschaft mit den anderen Gesängen Milaraspas macht, so erwecken auch diese Lieder in einem religiös empfindenden Gemüt den Eindruck einer großen Geklärtheit, welche Persönlichkeiten, die durch Kampf und Entbehrungen ihren Charakter bildeten, eigen ist.

Ohne Zweifel spielt Milaraspa auch noch in der heutigen Zeit eine immens große Rolle im Geistesleben sowohl des gebildeten als auch des ungebildeten Tibeters. Wenn auch manche Gesänge des Milaraspa als innerlich flach und voller Wiederholungen angesprochen werden müssen, so sind sie doch durch ihre frische Lehrhaftigkeit, durch ihren reizvoll-gruseligen Einschlag ins Dämonenhaft-Mysteriöse, durch die lebendigen Naturschilderungen und durch ihre religiöse Innigkeit gepaart mit dem Ernste echter Seelenwahrheit wertvoll in ihrer Art, wertvoll für den Tibeter, um ihn von einer überreizt spekulativen Gedankensphäre zu einer mehr natürlichen Mystik zurückzuführen, wertvoll für den Europäer als Kulturdokument und Geistesspiegel.

Darum wäre es wünschenswert, wenn endlich auch Milaraspa als Mensch in seiner geistigen Eigenart, in seinem Streben und dessen Vollendung durch die Vermittlung eines gewandten Übersetzers, der auch den Geist der tibetischen Dichtung mit hinüberrettete, vor unseren Augen erstände! Leider ist das, was hierin geleistet wurde, äußerst wenig und größtenteils unbefriedigend. Der alte Jäschke ist der einzige, der in wirklich erstaunlicher Schönheit kleine Partien aus Milaraspa's Liedern uns verdolmetscht hat. Grünwedel zitiert zwei Stellen aus diesen Übersetzungen in seiner „Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei" auf S. 60/61. Es ist jammerschade, daß es einem solchen tüchtigen und geistgeschickten Tibetologen wie Jäschke nicht vergönnt war, uns noch mehr von Milaraspa zu schenken. Jäschke hatte die Gabe, nicht allein exakt zu übersetzen und den tibetischen Geist in die Übersetzung einfließen zu lassen, sondern er war auch gesegnet mit der Fähigkeit, eine in fremde Sprachen gefaßte Poesie mit dichterischer Schönheit auch in der Übersetzung zur Geltung zu bringen. Zur Veranschaulichung diene in einem Beispiele die Gegenüberstellung von Jäschke und Laufer:

Jäschke:

Wenn auf meinem weithin sichtbaren
Prachtgebirg' ich alles dieses schau',
die vergängliche Erscheinungswelt
wird zum Gleichnis mir; der Wünsche Lust
seh' ich an wie Spieglungsbild der Luft;
dieses Leben wie ein Traumgesicht;
Mitleid flößen mir die Toren ein;
Speis' ist mir der weite Himmelsraum;
störungslosem Sinnen lieg ich ob;
mannigfach' Gedanken steigen auf;
der drei Weltgebiete Kreiseslauf
wird zum Nichts vor mir — o Wunder groß!

Laufer:

Wenn ich, der Yogin, darauf hinabschaue,
auf meinem weithin sichtbaren herrlichen Felsen,
Betrachte ich die vergänglichen Erscheinungen als ein Gleichnis.
Die sinnlichen Genüsse sehe ich als ein Spiegelbild im Wasser an.
Dieses Leben halte ich für die Täuschung eines Traumes.
Gegen die Unverständigen hege ich Mitleid.
Den leeren Raum nehme ich zur Speise,
Ungestörter Kontemplation weihe ich mich.
Wie alle Bilder, die in unserem Geiste aufsteigen,
Ach, nach dem Gesetz des Kreislaufs der drei Welten
Nicht vorhanden sind, so auch nicht die herrlichen Erscheinungen der Welt.

Das, was uns nun Laufer gegeben hat, ist nicht sinngetreu, gerade weil ihm die poetische Ader und die Herzenswilligkeit fehlt; es fehlt der leben-

dige Geist, die innere Wärme, welche allein imstande ist, ein Kunstwerk vollwertig zu reproduzieren. Laufer ist wohl anerkannt tüchtig auf dem Gebiete der Sprachwissenschaft; und seine Prosaübersetzungen sind im allgemeinen geläufig und flüssig. Doch poetische Übertragungen scheinen ihm nicht zu liegen. Ein Kenner des Landes und der tibetischen Literatur wird nicht zu diesem Buch von Laufer greifen, um sich zu orientieren. Ein religiös interessierter Mensch wird keine Freude an dieser Übersetzung haben, und ein Laie, der auf Grund der Anpreisungen des Verlegers — der im Vorwort bekennt: „Wir waren über diese tibetischen religiösen Dichtungen so sehr erstaunt, daß wir glaubten, diese Dichtungen könnten die Psyche des Landes und Volkes, das wie kein anderes unbekannt geblieben ist, am besten den Lesern näher bringen — veranlaßt wird, sich in dieses Buch zu vertiefen, wird es höchst unbefriedigt wieder beiseite legen. Daß Milaraspa wirklich ansprechend, ja packend übersetzt werden kann, beweisen die uns erhaltenen Proben von Jäschke. Und daß es überhaupt möglich ist, tibetische Poesie (auch in Form von Dramen) poetisch-schön in andere Sprachen umzuformen, beweist auch Bacot durch seine meisterhafte Wiedergabe von drei tibetischen Mysterienspielen. Eine Übersetzung Milaraspas durch Bacot würde gewiß von hohem Werte sein.

Diese hier vor uns liegenden Übersetzungen sind nun allerdings Jugendarbeiten Laufers; und ich möchte zu seinen Gunsten annehmen, daß er jetzt in der Lage wäre, sie besser zu gestalten; doch würde er, glaube ich, an die Leistung eines Jäschke nicht heranreichen.

Man hat bei diesem Buche den unverwischbaren Eindruck, daß es sich hier um eine „Verlegenheitsausgabe" des Folkwang-Verlages handelt aus dem Drange heraus, von möglichst vielen Ländern und Völkern Werke aus ihrer Geisteskultur herzustellen. Die für die Veröffentlichungen verantwortliche Persönlichkeit des Folkwang-Verlages macht allerdings auch den Eindruck, daß es ihr mehr auf Bilderschmuck und sonstige gute Ausstattung ankommt, als auf einen wirklich gediegenen Inhalt. Deshalb erfreuen sich auch die Bücher des Folkwang-Verlages in den Kreisen der Fachwissenschaft nicht gerade einer hohen Anerkennung. Befremdend wirkt auch in vorliegendem Werke die Tatsache, daß nicht alle beigefügten Bilder mit der Autorschaft gekennzeichnet sind. Einigen Bildern ist der Name des Eigentümers oder des Photographen beigegeben, andern indessen nicht. Und diese letzteren sind weder Eigentum Berthold Laufers, noch entstammen sie dem Verlage. Sie sind meine Aufnahmen, die dem Folkwang-Verlag für das „Wissenschaftliche Bilderarchiv" zur Verfügung gestellt wurden.

Die Bücher des Folkwang-Verlages haben schon an und für sich ein sonderbares Odium; es lassen sich jedoch bei gutwilliger Objektivität einige brauchbare Werke darunter finden. Aber diesem Buche kann selbst die mildeste Beurteilung nur eine zögernde Bewillkommnung zuteil werden lassen.

Dr. Hans Koerber.

Neue Indien-Literatur.

Paul Masson-Oursel will in seiner „Esquisse d'une Histoire de la Philosophie Indienne" (Paris, Geuthner 1923) eine kurze Übersicht über die Geschichte der indischen Philosophie geben, welche die Ergebnisse der Forschung in ihren Hauptpunkten zusammenfaßt und auch Nichtindologen verständlich sein soll. Das Ziel, das dem Autor vorschwebte, hat er durch seine Arbeit erreicht; er darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, als erster eine Darstellung des ganzen weiten Gebietes gegeben zu haben. Das Buch empfiehlt sich durch seine geschickte Gliederung und seine gefällige Sprache als erste Einführung in das Studium der indischen Metaphysik. Übersichtlichkeit und Verständnis werden durch wertvolle bibliographische Noten und eine nützliche synchronistische Tabelle erleichtert. Im einzelnen ist die Behandlung des Stoffes etwas ungleichmäßig geraten, indem bei manchen Abschnitten mehr allgemeine philosophische Erörterungen bei anderen Aufzählungen von Bücher und Autoren in den Vordergrund treten. Meinem Gefühl nach hätten vielfach mehr konkrete Tatsachen über die Lehren der einzelnen Systeme als Spekulationen über diese gegeben werden sollen und viele der Autoren- und Büchernamen, die im Text aneinandergereiht werden, hätten getrost in die Anmerkungen verwiesen werden können.

John Mc Kenzies „Hindu Ethics. A historical and critical Essay" (Oxford University Press, 1922) bildet keinen Glanzpunkt in der Serie „The

Religious Quest of India", zu der es gehört. Gegen andere in der Sammlung erschienene Bände, vornehmlich gegen J. N. Farquhars „Outline of the Religious Literature of India" (ein Werk, das ich nicht anstehe, als eine der wertvollsten Veröffentlichungen der letzten Jahre zu bezeichnen) sticht es nach Umfang, Inhalt und Charakter wenig vorteilhaft ab. Der Autor hat sich seine Arbeit sichtlich sehr leicht gemacht, seine Ausführungen bieten wenig neues und seine Kritik dringt nirgends in die Tiefe. Seiner Tendenz nach eignet sich das Buch gewiß vortrefflich als Konfirmationsgeschenk für bekehrte junge Inder; der Indologe wird aus ihm wenig lernen können.

Im 2. Band seiner großangelegten „Histoire des Idées théosophiques dans l'Inde" behandelt Paul Oltramare die „Théosophie bouddhique" (Paris, Geuthner 1923; Annales du Musée Guimet, Bibl. d'Études XXXI). Das umfangreiche Buch soll nicht die Zahl der Werke vermehren, welche die äußere Geschichte des Buddhismus vom Standpunkt des Philologen und Historikers in ihren Einzelheiten zu erforschen suchen; sein Ziel ist ein anderes, höheres: der Autor definiert es selbst, wenn er (S. XV) sagt: „Si je ne craignais d'exposer mon livre à de redoutables comparaisons, je dirais que j'ai tenté de mettre en lumière l' „esprit" du bouddhisme, un esprit remarquable à la fois par sa continuité et par ses variations". Diesem Programm entsprechend behandelt Oltramare den indischen Buddhismus von seinen ältesten bis zu seinen jüngsten Erscheinungsformen, als eine Einheit. Er gibt zunächst eine systematische Darstellung der Organe der Religion und der Lehre und charakterisiert dann den Platz und die Rolle des Buddhismus in der Geschichte der indischen Theosophie. Die Lektüre des Werkes ist dank der klaren, geistvollen und stilistisch ausgezeichneten Darstellung ein hoher Genuß und vor allem denjenigen zu empfehlen, die von der in den letzten Dezenien namentlich bei uns in Deutschland üblich gewesenen einseitigen Unterschätzung des Mahāyāna noch nicht losgekommen sind.

Einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Mādhyamika-Lehre liefert P. L. Vaidya in seiner Pariser Doktorschrift „Etudes sur Āyadeva et son Catuḥśataka". (Paris, Geuthner 1923.) Vaidya hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Ursprung und die Entwicklung der Māyā-Lehre des Vedānta zu erforschen und bereitet zu diesem Zweck eine Darstellung des buddhistischen Mādhyamika-Systems vor. Eine Vorarbeit hierfür ist die gegenwärtige Studie. Nach einer vortrefflichen Einleitung über die Geschichte der Mādhyamika-Philosophie und über Āryadeva gibt Vaidya den Text der letzten 9 Kapitel (8—16) des Catuḥśataka in Tibetisch und Sanskrit (von den 225 Stanzen des letzteren sind 117 von ihm rekonstruiert). Daran schließt sich eine französische Übersetzung und ein tibetisch-sanskritisches Glossar. Die sorgfältige Arbeit läßt den Wunsch rege werden, daß es dem Verfasser vergönnt sein möge, bald seine anderen Arbeiten der Öffentlichkeit zu übergeben.

Eine schwungvolle metrische Übertragung von Aśvaghoṣas Buddhacarita gibt Carl Cappeller unter dem Titel „Buddhas Wandel" (Religiöse Stimmen der Völker: Die Religion des Alten Indien, Band V; Jena, Eugen Diederichs). Die Übersetzung berücksichtigt nur die von dem großen Epiker selbst gedichteten Gesänge, läßt also die von Amṛtananda ergänzten Abschnitte unberücksichtigt, und dies mit vollem Recht; bedauerlich ist es jedoch, daß die philosophischen Partien des Originals unübersetzt blieben; wenn sie sich schwer metrisch fassen ließen, so hätte von ihnen wenigstens eine Prosa-Übersetzung im Anhang gegeben werden sollen.

Ein wertvolles Hilfsmittel zum Studium der heiligen Texte der Jainas erscheint jetzt im Verlage von Kesarichand Bhandari in Indore (Zentral-Indien): das auf viele Bände berechnete illustrierte „Ardha-Magadhi Dictionary", dessen soeben herausgekommener 1. Band (521 Seiten mit 7 Abbildungen) den Buchstaben A behandelt. Von jedem im Lexikon aufgeführten Prākrit-Wort werden Aquivalente und Erklärungen in Sanskrit, Gujarātī, Hindī und Englisch, sowie Zitate aus den heiligen Schriften gegeben. Als Herausgeber zeichnet der bekannte Sthānakavāsī-Mönch Ratnachandra; ihm haben eine Reihe von anderen Gelehrten zur Seite gestanden. Der vorliegende Band enthält außer dem Wörterbuch mehrere Vorworte von A. C. Woolner, Sardarmal Bhandari u. a., sowie eine kurze Grammatik der Ardha-Māgadhī-Sprache von Banarsī Das. Das ausgezeichnet ausgestattete Buch wird, wenn es einmal vollendet

ist, ein wahrerer Thesaurus des Jainatums sein, da es dank seiner praktischen Einrichtung Erklärungen von einer Fülle von Personennamen, Realien sowie technischen Ausdrücken der Jaina-Lehre bietet, die dem Literatur- und Kulturhistoriker große Dienste leisten. Möge es dem opferfreudigen Verleger beschieden sein, das mit so großer Ausdauer und Sorgfalt unternommene Werk in absehbarer Zeit zu Ende zu führen.

Otto Strauß gibt (als XVI. Band Nr. 1 der „Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes", Leipzig 1922, F. A. Brockhaus) eine Verdeutschung von Viśvanāthas Kārikāvalī samt des Verfassers eigenem Kommentar, der sog. Siddhāntamuktāvalī. Jeder, der selbst versucht hat, in diesen schwierigen, dem 17. Jahrhundert entstammenden Text der Nyāya-Vaiśeṣika-Philosophie einzudringen, wird die sorgfältige und wohldurchdachte Arbeit des Übersetzers bewundern. Das Buch leistet beim Studium des Originals treffliche Dienste, an einzelnen Stellen wäre vielleicht eine etwas freiere und deshalb dem Verständnis auch des Nichtindologen zugänglichere Fassung vorzuziehen. Der Verfasser hat, wie das Vorwort lehrt, umfangreiche erklärende Anmerkungen zu schwierigen Stellen ausgearbeitet, war jedoch infolge der hohen Druckkosten nicht in der Lage, dieselben dem Buche beizugeben; es ist zu wünschen, daß sich ihm bald eine Gelegenheit bietet, dieselben zu veröffentlichen, da sie unzweifelhaft dazu beitragen werden, vieles aufzuhellen.

Die „Studies in the History of Sanskrit Poetics" von Dr. Sushil Kumar De, von denen der 1. Band „Chronology and Sources" vorliegt (London, Luzac & Co., 1923), machen es sich zur Aufgabe, eine Geschichte des Alaṃkāraśāstra zu geben. Sie wollen damit eine Lücke ausfüllen, die ursprünglich durch H. Jacobis projektiertes Buch für den „Grundriß der indoarischen Philologie" geschlossen werden sollte, durch eine Arbeit, die später wieder aufgegeben wurde. Das Werk behandelt in chronologischer Anordnung die Sanskritpoetiker (darunter auch viele bisher noch nicht bekannte) in der Weise, daß alles auf sie bezügliche historische Material zusammengetragen und danach ihre Lebenszeit festgestellt wird. Das Buch, das von dem Fleiß und dem Scharfsinn des Autors beredtes Zeugnis ablegt, ist für jeden, der das Alaṃkāraśāstra studiert, ein zuverlässiges Nachschlagebuch; hoffentlich unternimmt es De später auch, die noch wenig bekannte Poetik der neuindischen Sprachen in ähnlicher Weise zu untersuchen.

Die „Heritage of India Series", deren schmucke Bändchen sich schon lange in der Bücherei jedes Indienforschers ein Heimatsrecht erworben haben, sind durch mehrere wertvolle Veröffentlichungen bereichert worden (erschienen bei der Association Press, Calcutta und Oxford University Press, London). A. Berriedale Keith gibt auf den 150 Seiten seiner „Classical Sanskrit Literature" eine knappe, aber reichhaltige Übersicht über das poetische Schrifttum des klassischen Sanskrit (mit Ausschluß des Dramas) bis etwa 1200 n. Chr. Edward J. Thompson und Arthur Marshman Spencer legen eine Auswahl von „Bengali Religious Lyrics, Śākta" vor, die zum ersten Male eine nähere Kenntnis von der großen und schönen Poesie der Durgā-Verehrer vermitteln und dadurch die der Erforschung von Philosophie und Ritual der Śāktas gewidmeten Werke A. Avalons (Sir John Woodroffes) in wertvoller Weise ergänzen. Margaret Macnicol hat eine Sammlung von „Poems by Indian Women" herausgegeben. Das Büchlein, das mit der Reproduktion einer hübschen Miniatur geschmückt ist, enthält von verschiedenen Übersetzern übertragene Gedichte indischer Frauen, von Ghoṣās Hymnus an die Aśvins und den Liedern buddhistischer Nonnen bis zu den in neuindischen Sprachen abgefaßten Poesien moderner Dichterinnen.

Unter dem Titel „Bengalisches Leben" hat Graf Kuno Hardenberg die Aufzeichnungen des jungen Bengalen A. C. Ray aus dem Englischen übertragen (Darmstadt 1923, Folkwang-Verlag). Das Buch, das gewissermaßen ein Gegenstück zu dem bekannten älteren Werke von S. C. Bose „The Hindus as they are" (2. Aufl. Calcutta 1883) darstellt, gewährt einen guten Einblick in Sitte und Denkweise hinduistischer Bengalis um 1900. Bei der Herstellung der Übertragung hätte sich die Heranziehung eines Indologen empfohlen, um die Schreibart der indischen Namen konsequenter und korrekter zu gestalten. H. v. Glasenapp.

Bücherſchau.

Alle Bücherſendungen unmittelbar oder durch Vermittlung des Verlages Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10, an Dr. William Cohn, Berlin-Zalenſee, Kurfürſtendamm 97/98.

Oſtaſien.

Glaſer, Curt, Oſtaſiatiſche Plaſtik, Bruno Caſſirer Verlag, Berlin 1925. 8°, 97 S., 172 Tafeln, 15 Textabb. Kunſt des Oſtens, Bd. XI.

Indien, Indochina, Malaiſien.

Coomaraswamy, A. K., The Treatise of Al-Jazarī on Automata, Boston 1924. 4°, 21 p., 8 pl. Museum of Fine Arts, Boston, VI.

Coomaraswamy, A. K., An Introduction to Indian Art. Theosophical Publishing House, Adyar-Madras 1923. 16°, XII, 141 S., 34 Abb.

Glaſenapp, H. v., Indien. Georg Müller, München 1925. 8°, 125 S., 248 T. Der indiſche Kulturkreis, Herausg. v. Karl Döhring, I.

Stcherbatsky, T., Erkenntnistheorie und Logik nach der Lehre der ſpäteren Buddhiſten. A. d. Ruſſ. überſetzt v. O. Strauß. Schloß München-Neubiberg 1924. 8°, VII, 296 S.

Welleſz, Emmy, Die buddhiſtiſche Kunſt von Gandhāra. Seemann, Leipzig. Bibliothek der Kunſtgeſchichte 73. 16°, 10 S., 20 T.

China, Turkeſtan, Tibet.

Cormick, J. S., Chinese Birthday, Wedding, Funeral, and other Customs. London 1924.

H. Hackmann, Laien-Buddhismus in China, das Lung ſhu Ching t'u wên des Wang Jih hſiu aus dem Chineſ. überſetzt, erläutert und beurteilt. Friedrich Andreas Perthes A. G., Gotha-Stuttgart 1924. XVI, 347 S.

Laufer, Berthold, T'ang, Sung, and Yüan Paintings, belonging to various Chinese collections. van Oest, Paris, Brussels 1924. 4°. 20 p., 29 pl.

Mayers, W. Fr., The Chinese Reader's Manual. London 1924. 4°, 460 p. Reprint.

Roche, Odilon, Chineſiſche Möbel. 54 Lichtdrucktafeln nebſt Vorwort und Regiſter. Julius Hoffmann, Stuttgart 1924. Fol. In Halbleinenmappe M. 28.—.

Schmidt, Robert, Chineſiſche Keramik von der Han-Zeit bis zum XIX. Jahrhundert, Herausgegeben unter Mitarbeit von Alfred Oppenheim und Karl Bacher. Mit 132 Tafeln, davon 12 in Vierfarbendruck. Markentafel. Neue Frankf. Verlagsanſtalt, Frankfurt a. M. 1924. 4°. Broſchiert M. 65.—, Ganzleinen M. 80.—.

Wilhelm, Richard, I Ging, Das Buch der Wandlungen. Aus dem Chineſiſchen verdeutſcht und erläutert. Eugen Diederichs, Jena 1924. 8°. 2 Bände, XIII, 285, 267 S.

Japan und Korea.

Gunsaulus, H. C., Japanese Sword Mounts in the Collection of the Field Museum. Chicago 1924. 8°, 196 p., 61 pl.

Rucker, Hamilton, The Metropolitan Museum of Art N. Y. The Gōda Collection of Japanese Sword Fittings. Catalogue. N.Y. 1924. LVIII, 93 S. Abb.

Rumpf, Fritz, Meiſter des japaniſchen Farbenholzſchnittes. Neues über ihr Leben und ihre Werke. de Gruyter & Co., Berlin 1924. 4°, 144 S., 18 Taf., 70 Abb. i. Text. M. 45.—.

Stewart, Basil, Subjects portrayed in Japanese Colour-Prints. Kegan Paul, London, Scarabaeus-Verlag, Berlin o. J. 4°, XVI, 382 S., 270 Abb.

Kataloge.

Bücher:

Paul Geuthner, Paris, 13 Rue Jacob, Ephémérides Bibliographiques 74.

Gsellius, Berlin W. 8, Mohrenstr. 52. Geographie und Reisen.

Reinhard Junge, Berlin W., Lutherstr. 19, Nachtrag zu Asien u. Afrika. Wirtschaftsleben.

Heinz Lafaire, Hannover, Rathenaupl. 5, Reisen im Orient.

Desgl. Verlagskatalog 1922—24.

Luzac's Oriental List XXXV. July, Sept.

Oskar Schloß, München-Neubiberg, Verlagskatalog.

Felix Stößinger, Berlin-Schöneberg, Wartburgstr. 18. Seltene Bücher. 1. Asien usw.

Desgl., Katalog 1. Asien usw.

Versteigerungen:

Sammlung August Sproesser, Chinesische Kunst. 612 Nummern. 12 T. Hugo Helbing, Frankfurt a. M. 24. Sept. ff.

Sammlung Dr. Theo Frick, Zürich. Ostasiatische Kunst. 825 Nummern. 14 T. Helbing-Messikommer, Zürich, 17. Nov. ff.

Zeitschriftenschau.

Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden genannt. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Verfasser um Einsendung von Sonderabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.

JRAS, July 1924.

Daya Ram Sahni, Three Mathura Inscriptions and their bearing on the Kushana Dynasty.

L. C. Hopkins, Pictographic Reconnaissances.

The Kokka.

358. M. Matsumoto, Chin. Art Objects in America. — Fujikake, Kubo Shunman. — Inazuka, Goshun. I. — Tanyū, Yōrō-Wasserfall, aus dem 69. Jahre, Bes. Kawasaki, Kōbe. — Aizen, E. 14. Jahrh., Bes. Bar. Morimura. — Dame unter Baum aus Karakhoja, um 716, Bes. Ōtani, Kyōto. — Shunman, Tuchwalkerinnen, Bes. T. Takeoka, Kōbe. — Goshun, Bambus, 2 Schirme, Bes. Bar. Morimura. — Hine Taizan, 2 von 4 Jahreszeiten, dat. 1858, Bes. K. Takei.

359. Taki, On Morikage's Genre Painting. — Matsumoto, Chin. Art Objects, Forts. — Morikage, ländliche Szenen, 2 Schirme, Bes. Bar. Morimura. — Shūgetsu, Michizane, Mus. Tōkyō. — Chang Jui-t'u, Kwannon, dat. 1638, Bes. Bar. Iwasaki. — Kano Munenobu, zusammengebundene Votivtafel, Tänzer, Widmung des Schauspielers Ichimura Takenojō 1666, Bes. Bar. Morimura. — Kitsu, Morgenwinde und Flaschenkürbis, Bes. Beppu. — Buddha aus Yün-kang.

360. Sawamura, Ajantā, Forts. — Iwasaki, Foucher, Forts. — Godairiki, Kōyasan. — Bildnis der Nakatsukasa, Mitte Kamakura, Bes. Sekido, Nagoya. — Chōkitsu 長吉 (Nagayoshi), die 3 Weisen des Tigertals, Bes. Bar. Iwasaki. — Tsunenobu, der Weltsee, 2 Schirme, Bes. Vic. Akimoto. — Rosetsu, spielende Chinesenkinder, Fusuma, Bes. Bar. Morimura. — Amida, Kwannon, Miroku, Holz, früh Ashikaga, Bes. Bar. Morimura.

361. Sawamura, Ajantā, Forts. — Fujikake, On „Ōtsu-ye". — Yamai Sōshi, Bes. Sekido, Nagoya. — Adler, Anf. Yüan, Bes. Bar. Morimura. — Tosa Mataheiji, Welsfang, Ōtsuë, Bes. T. Tomioka. — Okada Tamekichi, Monju, Bes. Beppu. — Mori Kwansai, Hasen und junge Kiefern, Schirm, 1871, Bes. Bar. Morimura. — Taigadō, die drei Weisen im Tigertale, Fusuma, Mampukuji. — Tebako, Goldlack, Fächer mit Landschaft, Ashide, Ashikaga.

362. Taki, The Origin of Northern Wei Floral Ornaments. — Tanaka, On the Portrait of Priest Nichiren (Tsl., Myōhokkeji, Shizuoka, um 1274/77). — Tanaka, On Ganku's „Kingsfisher" (Tsl., Bes. Bar. Morimura, dat. 1781, bez. Ransai 嵐齋) biogr. wichtig. — Fugen, Holz, Mitte Kamakura, Bes. Bar. Ōkura. — Dekorationen des Palastes, Nagoya. — Hsü Yü-mei 許友眉, entlaubte Bäume, Bes. Bar. Sumitomo, Ōsaka. — Nishiyama Hōën, Triptychon, Krähen, Reiher, aufgehende Sonne, ders. Bes.

363. Inazuka, The Influence of Chinese Literature on Buson's Art. — Fujikake, On the Ninnōkyō Mandara (Tsl., Daigoji). — Okuda, Sales of Art Objects in the Earlier Tokugawa Days. — Moronobu, Makimono, Szenen aus Yoshiwara und Theater, 1672 und 1680, Mus. Tōkyō. — Sōtatsu, Bugaku, 2 Schirme, Daigoji. — Jên Shih-chung 任時中, Hahn, 17. Jahrh.? Bes. Bar. Iwasaki. — Steinlöwen vom Palaste T'ung-chiao-t'ai 銅雀臺 des Tsao Tsao von 210, Bes. Bar. Ōkura.

Revue des Arts Asiatiques:

1. Jean Lartigue, Le Sanctuaire Bouddhique de T'ien-long-chan (6 fig.).

d'Ardenne de Tizac, Les Jades classiques (fig.).

Edmond Jaloux, Observations sur l'Art Chinois.

Alfred Salmony, L'Art plastique du Thibet (3 fig.).

2. (Juillet) Oswald Siren, Chez l'Empereur de Chine (7 fig.).

René Grousset, L'Art de l'Asie Centrale et les Influences Iraniennes.

Jean Vinchon, Fantômes Japonais.

Albert Maybon, L'Exposition du Musée Cernuschi (5 fig.).

Zeitschr. f. Missionskunde u. Religionswissenschaft. 39. 4. Oskar Pfister, Heilers „Sadhu Sundar Singh".

Kurze Mitteilungen.

Hochschulen, Vereine, Vorträge.

In der Bayerischen Akademie der Wissenschaften sprach Prof. Dr. L. Scherman (München) an der Hand von Lichtbildern über die Neuerwerbung einer chinesisch-buddhistischen Holzplastik für die völkerkundliche Staatssammlung Bayerns. Sie stellt Kuan-yin dar und stammt aus dem 12. Jahrhundert.

Neuerscheinungen.

Die Zeitschrift für Buddhismus gibt das erste Heft des dritten Jahrganges als Festnummer zum 60. Geburtstag von Prof. Dr. Lucian Scherman heraus. —

G. v. Oest, Paris u. Brüssel, kündigt ein Werk über „Asiatic Art in the British Museum" aus der Feder von Laurence Binyon an. —

Das große Werk des verstorbenen Direktors des Danske Kunstindustrimuseum Emil Hanover über Keramik wird bei Ernst Benn, London, in englischer Sprache erscheinen. —

Ausstellungen und Museen.

In München findet gegenwärtig eine Ausstellung asiatischer Kunst, vornehmlich buddhistischer Plastik im Studiengebäude des Nationalmuseums statt, die anläßlich des Deutschen Orientalistentages zustande gekommen ist. Sie ist aus Beständen des Völkerkunde-, des National- und Residenzmuseums, ferner aus den Privatsammlungen Kronprinz Rupprecht, Bernheimer, Prof. Grützner u. a. durch Prof. Scherman, Direktor des Völkerkundemuseums und Dr. Berger ausgewählt und aufgestellt worden. —

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien am Stubenring hat vor kurzem seine Sammlung chinesischer Porzellane einer Sichtung und Neuordnung unterzogen, die eine Zahl kunstgeschichtlich und künstlerisch wertvoller Stücke zu besserer Geltung bringt. —

Verschiedenes.

Die Expedition Koznow soll in Tibet, 100 km von der Stadt Urga, drei Gruppen von uralten Hügeln gefunden haben, aus denen in einer Tiefe von 14 m Reste der Leichen chinesischer Fürsten zutage gefördert wurden. Beim Weitergraben stieß man auf unterirdische Gänge und Zimmer, die mit Holzbalken gestützt, mit kostbaren Seidenstoffen bespannt und deren Wände mit chinesischen Schriftzeichen bedeckt waren. Die Gräber enthalten ferner zahlreiche Schmuckgegenstände aus verschiedenen kostbaren Metallen.

In der Benson-Auktion bei Christies in London brachte eine Ming-Jardinière, türkisblau, 18 Zoll Durchmesser, 2100 Guineas, für zwei türkisblaue Ming-Vasen bot man 850 Guineas, für zwei Ming-Figuren 450 Guineas. Eine Vase der Sung-Zeit (960—1279) erreichte den Preis von 1800 Pfund. —

Collection Louis Gonse, Versteigerung Paris 5.—11. Mai 1924. Preise in französischen Franks, 80 fr = 1 £.

Japanische Farbenholzschnitte. 3. Toyonobu, Knabe mit Marionette 1050 — 6. Harunobu, Mädchen auf Tempeltreppe 17 000 — 21. Shunei, Schauspieler Matsumoto Koshiro 4900 — 34. Kiyonaga, Teehausszene 9500 — 39 Sharaku, Schauspieler Sawamura Sojuro als Hangwan 10 100 — 40. Utamaro, Blatt aus Fujin Sogaku Jittai 20 100 — 46. Ders. Awabifischerinnen, Dreiblatt 57 500 — 53. Eishi, Duta 7500 — 55. Chōki, Leuchtkäferjagd 39 000 — 60. Shigemasa? Sagi musume 15000 — 73. Kuniyoshi, Richiren 1400 — Hokusai, 74 ff. 36 Fuji 200 bis 1600 (Welle) — 116. 117 Blumen-

stücke je 1200 — 120 ff. Surimono bis 700 — Kokon (Koji), Surimono 900 — 140. Hiroshige, Gion im Schnee 760.

Bücher. 151. Joruri Otomono Matori, dat. 1663, 500 — 156. „Kōetsu", Dichter 900 — 158. Moronobu, Kwachō Ezukushi 1200 — 165 ff. Sukenobu 125 bis 210 — 170. Itchō, Gwaën 750 — 176. Shuzan, Wakan Meihitsu Gwaho 520 — 177. Harunobu, Ehon Yachiyogusa 520 — 180. Bunchō und Shunshō, Ehon Butai Ogi 4400 — 183. Shunshō und Shigemasa, Seiro Bijin Awase 2100 — 184. Sekiën, Gwafu 4000 — 187. Utamaro, Schneebuch 2600 — 188. Vogelbuch 1060 — 195. Hokusai, Shashin Gwafu (Bibl. Siebold) 5000 — 198. Aoi Sokyu, Kishi Empu 1885 — 204. Bumpo, Kimpaën Gwafu 2100 — 215.? Kwachō Gwajō 3225 — 2100. Sonan Gwafu 2100.

Gemälde. 224. Takumaschule, Monju 8300 — 229. Motonobu, Landschaft 16 200 — 231. Seiami, Landschaft 10 000 — 233. Sesson, Tauben 9200 — 239. Tanyū, Su Tungpo 9000 — 242. „Kōrin", Rabe 8200 — 246. Kenzan, Glockenblumen 15 000 — 256. Sosen, Hirsch 12 000 — 267. Hokusai, 46 Skizzen 9500 — 268. Chao Chang, Tauben 16 000 — 270. Okyo, Schirm, 2 Kraniche 40 000.

Lacke. 279. Kōbako, Monju 12 000 — 282. Kagamibako, Ranken 6100.

Inrō. 329. 4700 — 339. 5200 — 346. 5000 — 378. Koma Yasunori 5100 — 419. Seki Raotaka 4000 — 424. Koma Kyuhaku 4600 — 431. Kwanshosai 8050 — 446. Shiomi Masazane 7050 — 447. Toshimitsu 8930 — 448. 449. Masazane je 5100.

Netsuke. 575. Tomotada, Hirsch 1500 — 578. Ransai, junge Hunde 580.

Bronzen. 604. Koro, Hund 6250.

Töpferei. 632. Chawan Kiseto 1450 — 644. Hanaike, Shino 3400 — 657. Chaire, Oribe 850 — 667. Flasche Seto 1320 — 674. Große Vase, Seto 2020 — 691. Mizusashi, Choseikaratsu 900 — 697. Chawan, Soba Jdo 830 — 708. Vase, Hizen 980— 710. Eber, Porzellan, Mikōchi 855 — 728. Adler, Bizen 3100 — 730. Affe, Bizen 3000 — 741. Pferd, Bizen 741 — 750. Chaire, Higo 690 — 759. Chawan, Hagi 1720 — 772. Koro, Katze, Satsuma 4300 — 779. Flasche, Takatori 780 — 794. Chaire, Tamba 380 — 807. Große Vase, Shigaraki 1950 — Mizusashi, Iga 4000 — 830. Kl. Vase, Kyoto 2650 — 832. Affe, Kyoto 3600 — 836. Chaire „Ninsei" 950 — 848. Vase, Awata 3700 — 860. Fukurokuju, Raku 2400 — 873. Chawan, Raku 1780 — 893. Kasten, Jusankan 1900 — 894. Mizusashi, Sankutsu 1950 — 904. Hotei „Eiraku" 915 — 914. Gr. Flasche, Kutani 3600 — 919. Mizusashi, Igano 900 — 922. Chaire, Maiko 920 — 928. Chawan, Odo 1000 — 933. Topf, Soma 1800 — 939. Chawan, Tsushima 1400.

Kleider. 951 ff. 360 bis 2905.

Abgeschlossen 1. November 1924.

Meister des Japanischen Farbenholzschnittes

Neues über ihr Leben und ihre Werke

von

FRITZ RUMPF

Quartformat. 144 Seiten mit 18 Tafeln und 70 Abbildungen im Text

Elegant in Ganzleinen gebunden Gm. 45.—

*

Dieses neue Werk erschöpft sich nicht in Wiederholungen der bisher veröffentlichten Forschungsergebnisse. Wir werden mit dem Leben der einzelnen Holzschnittmeister vertraut gemacht, wobei der Verfasser auf Grund zuverlässiger Quellen oft genaueste Angaben bringt, die bisher weitesten Kreisen nicht allein in Europa, sondern auch in Japan unbekannt waren. Der Verfasser gibt damit zugleich, durch seine genaue Kenntnis der Kulturgeschichte der Tokugawazeit und des japanischen Theaterwesens unterstützt, eine eingehende Kritik der neueren Literatur, insbesondere der Forschungen Kurths und Succos, und erweist viele bisher für unumstößlich gehaltene Behauptungen als unrichtig. Durch die zum besseren Verständnis einiger mißdeuteter Blätter eingeflochtenen kurzen Erzählungen wird das Buch nicht nur für Holzschnittkenner, sondern für jeden Freund japanischen Wesens lehrreich und unterhaltend. Bei der Auswahl der sehr zahlreichen Abbildungen wurde in erster Linie das Ziel verfolgt, möglichst viel bisher unveröffentlichtes Material zu bringen.

Verlag Walter de Gruyter & Co. / Berlin

ALEXANDER KOCHS FÜHRENDE

Reichillustrierte Kunstzeitschriften

»DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION«

Malerei, Plastik, Architektur, Kunstgewerbe. / Seit Oktober 1923 im XXVII. Jahrgang. / Im Halbjahrsbezuge jedes Heft zum Preise von 2 Gm., einzelne Hefte 2.50 Gm. / Halbjahrsbände in blau Leinen 20 Gm. für den Band

»INNEN-DEKORATION«

Die gesamte Wohnungskunst in Bild und Wort. / Reichillustrierte Monatshefte. Seit Januar 1924 im XXXV. Jahrgang. / Im Jahresbezuge jedes Heft zum Preise von 2 Gm., einzelne Hefte 2.50 Gm., Jahresbände in weiß Halbleinen 30 Gm.

»STICKEREIEN UND SPITZEN«

Blätter für kunstliebende Frauen. / Jährlich 8 reichillustrierte Hefte. Seit Oktober 1923 im XXIV. Jahrgang. / Im Halbjahrsbezuge jedes Heft zum Preise von 1 Gm., einzelne Hefte 1.25 Gm. / Jahresbände weiß gebunden 14 Gm., Vorzugsausgabe auf besserem Papier in Prachtband 20 Gm.

KOCHS HANDBÜCHER NEUZEITLICHER WOHNUNGSKULTUR

DAS VORNEHM BÜRGERLICHE HEIM. Neue Folge. Quartband ca. 200 Abbildungen und Kunstbeilagen.

HERREN-ZIMMER. NEUE FOLGE. Quartband ca. 225 Abbildungen und Kunstbeilagen.

SPEISE-ZIMMER UND KÜCHEN. Quartband ca. 200 Seiten, mit etwa 200 Bildern.

SCHLAF-ZIMMER. DRITTE FOLGE. Etwa 200 Abb. / Jeder Band einfach braun geb. Gm. 20.—
Ausgabe in imit. Japan gebunden mit Goldprägung und Schutzkarton . . . Gm. 25.—

Alexander Koch: DAS NEUE KUNSTHANDWERK IN DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH. Unter besonderer Berücksichtigung der „Deutschen Gewerbeschau in München 1922". Starker Folioband von mehr als 300 Seiten, mit 384 großen Abbildungen und Kunstbeilagen, weiß geb. . . . . Gm. 42.—

Verlagsanstalt Alexander Koch G. m. b. H., Darmstadt S. 59

DIE KUNST DES OSTENS

ENDE JANUAR ERSCHEINT:

BAND 10

OTTO KÜMMEL UND ERNST GROSSE

OSTASIATISCHES GERÄT

68 SEITEN TEXT UND 140 ABBILDUNGSTAFELN

PREIS IN HALBLEINEN

ETWA MARK 12.—

*

DIE BEIDEN AUTOREN, *OTTO KÜMMEL, DIREKTOR DER OSTASIATISCHEN Sammlungen der Berliner Museen* u. *Ernst Große, Prof. a. d. Universität Freiburg i. Br.*, sind den Lesern der *»Kunst des Ostens«* nicht unbekannt. Große hat das schöne Buch über das »Ostasiatische Tuschbild« (Bd. VI), Otto Kümmel hat über »Die Kunst Ostasiens« (Bd. IV) geschrieben. Beide haben sich nun zusammengetan, um ihr Lieblingsgebiet in würdiger Weise einem größeren Publikum zu erschließen. In diesem Bande werden, neben den erlesenen Geräten, die sich in Japan befinden, die Schätze der neu eröffneten Ostasiatischen Kunstsammlung in Berlin besonders berücksichtigt. Daß das ostasiatische Gerät in der Sachlichkeit die Form und in der technischen Vollendung nicht seinesgleichen hat, wird an der Hand von 140 Abbildungstafeln eindringlich gezeigt. Chinesische und japanische Lackarbeiten, die herrliche chinesische und japanische Theekeramik, der Schwertschmuck mit seinen unerschöpflichen Mustern und Techniken, und vor allem die grandiosen chinesischen Sakralbronzen: das alles lernt der Leser an Musterbeispielen kennen. Dieser Band sei vor allem denen empfohlen, die durch die neueröffneten Berliner Sammlungen verständnisvoll geführt sein wollen und denen daran liegt, in das Wesen ostasiatischer Kultur tiefer einzudringen. Die Arbeitsteilung war so, daß Große eine Einführung schrieb, Kümmel die sachlichen Angaben bearbeitete.

BISHER SIND ERSCHIENEN:

Band 1: H. FECHHEIMER, *Plastik der Ägypter*
Band 2: WILLIAM COHN, *Indische Plastik*
Band 3: H. FECHHEIMER, *Kleinplastik der Ägypter*
Band 4: OTTO KÜMMEL, *Kunst Ostasiens*
Band 5: FRIEDRICH SARRE, *Kunst des alten Persien*
Band 6: ERNST GROSSE, *Das ostasiatische Tuschbild*
Band 7: ERNST KÜHNEL, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*
Band 8: HEINRICH GLÜCK, *Christliche Kunst des Ostens*
Band 9: ERNST KÜHNEL, *Maurische Kunst*
Band 10: OTTO KÜMMEL, *Ostasiatisches Gerät*
Band 11: CURT GLASER, *Ostasiatische Plastik*

Jeder Band ist einzeln lieferbar und kostet 12.— Mark

BRUNO CASSIRER VERLAG · BERLIN

Kaiser Wilhelm II.

Erinnerungen an Korfu

Oktav-Format. 144 Seiten. Mit 37 ganzseitigen Abbildungen und 3 Karten
Preis fest broschiert 5.— M. Elegant gebunden 6.50 M.

Weit über das persönliche Interesse hinaus, das der Leser an diesem Buche nimmt, wird ihn die Schilderung der landschaftlichen Schönheiten Korfus und des Achilleions fesseln. Wir erleben mit, wie aus einem als Erholungsort für einen Herrscher gedachten Aufenthalt sich von Tag zu Tag eine wissenschaftlich interessante Forschungs- und Ausgrabungstätigkeit entwickelt, die uns zusammen mit Kaiser Wilhelm II. anregende und belebende Ferientage auf einer der schönsten Inseln des Mittelmeeres mitgenießen läßt. Bild und Wort bilden eine Einheit. Sie dienen nicht allein den geschilderten Erlebnissen und Entdeckungen, sondern bilden auch einen schönen Beitrag zur Kenntnis der Persönlichkeit des ehemaligen Kaisers.

Walter de Gruyter & Co. * Berlin W. 10 und Leipzig

Japanisch-Deutsche Zeitschrift für Wissenschaft und Technik
(Nichi-Doku Gakugei)

Herausgegeben von Professor Dr. A. SATA
(Medizinische Akademie in Osaka)

mit Unterstützung des Deutsch-Japanischen Vereins in Osaka, des Instituts für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig, Direktor Professor Dr. Goetz, und des Ostasiatischen Seminars der Universität Leipzig, Direktor Prof. Dr. Conrady

SCHRIFTLEITUNG

in Japan: Professor Dr. Sata, Professor Dr. Härtel und Professor Dr. Ueberschaar an der Medizinischen Akademie in Osaka;

in Deutschland: Prof. Dr. Doren, Prof. Dr. Haas, Prof. Dr. Rassow, Prof. Dr. Spalteholz, Prof. Dr. Sudhoff und Dr. Wedemeyer an der Universität Leipzig

Die Zeitschrift ist zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag Deutsche wissenschaftliche Buchhandlung G. C. Hirschfeld Gomei Kaisha, Kobe (Japan) oder durch die Auslieferungsstelle in Deutschland F. Hoffmann & Co., Lübeck, Königstraße 19

Orient-Buchhandlung
Heinz Lafaire
Hannover / Ebhardstraße 8

Verlag
Sortiment
Antiquariat

Kostenl. Versendung von Verlagsverzeichnissen und Katalogen.

Ankauf von orientalistischen Einzelwerken und Bibliotheken.

Sorgfältige Bearbeitung von Desideraten.

Galerien Flechtheim
Berlin W. 10, Lützowufer 13
Düsseldorf · Frankfurt a. M.
Wien I
Köln, Schildergasse 69/73
*
Französische Impressionisten und Kunst unserer Zeit und
in Köln
ständige Ausstellung
Ostasiatischer Kunst:
Chinesische Grabkeramik
Han-, T'ang und Sungkeramik
Chinesische u. Japan. Farbholzschnitte
Japanische Lackarbeiten

POLITISCHE PORTRÄTS
DAS ALTE UND DAS NEUE SYSTEM
VON JOHANNES FISCHART (ERICH DOMBROWSKI)

ERSTE FOLGE
DIE POLITISCHEN KÖPFE DEUTSCHLANDS

ZWEITE FOLGE
DIE MÄNNER DER ÜBERGANGSZEIT

DRITTE FOLGE
KÖPFE DER GEGENWART

VIERTE FOLGE
NEUE KÖPFE

BAND 1–3 KOSTET JE 3.50 MARK, GEB. 5.— MARK / BAND 4 KOSTET 4.50 MARK, GEB. 6.— MARK
ÜBERALL ERHÄLTLICH / PROSPEKTE UNBERECHNET

OESTERHELD & CO. / BERLIN W 15, Lietzenburgerstr. 48

THEODOR WIEGAND

ARCHAISCHE THRONENDE GÖTTIN IM ALTEN MUSEUM ZU BERLIN

1924. Imperial. 10 Seiten Text. Mit 8 Tafeln und 9 Abbildungen im Text. Gebunden M. 50.—

Die Statue, deren Fundort noch nicht feststeht, ist aus einem einzigen Block schönsten, leuchtend körnigen parsischen Marmors gearbeitet. Sie ist ungewöhnlich gut erhalten. Die Bemalung hat sich nicht in wirklich erhaltenen Farben, sondern nur in der eingeritzten Vorzeichnung für die Bemalung nachweisen lassen.

Die vorliegende Veröffentlichung, die als Sonderausgabe aus „Antike Denkmäler, herausgegeben vom Deutschen Archäologischen Institut" erscheint, gibt an Hand von 8 Lichtdrucktafeln und 9 Abbildungen im Text eine vollständige Grundlage für die wissenschaftliche Beurteilung der Statue.

WALTER DE GRUYTER & CO. ∴ BERLIN W 10 UND LEIPZIG

„Deutsch-Japanische Revue"

erscheint monatlich einmal

Preis 70 Gold-Pfennig

Jahresabonnement: 8,— Goldmark (einschl. Porto)

Herausgeber und verantwortl. Schriftleiter: S. Ikeda, Berlin-Charlottenburg, Kaiser-Friedrichstraße 40

Telefon: Wilhelm 6917. / Verlag „Linden" (S. Ikeda, Berlin)

Die „D.J.R." stellt eine Fortsetzung der vor dem Kriege vorhanden gewesenen Monatsschrift „Ostasien" (Herausgeber K. Tamai und S. Oikawa) dar, und verfolgt das Ziel, bessere Beziehungen zwischen Deutschland und Japan auf geistigem, politischem und wirtschaftlichem Gebiet anzubahnen, unter Mitwirkung hervorragender Vertreter beider Länder.

ORIENTAL BOOKS, INDIAN & PERSIAN ART, MINIATURE PAINTINGS, MSS., BRONZES, ETC.

We specialise in all Books for the study of Oriental Languages, and other branches of Oriental Literature, of which we keep a large stock. Catalogues issued periodically, and sent gratis on application.

SHORTLY to be published

PARUCK (PURDOONJEE D. J.) SĀSĀNIAN COINS. Consisting of nearly 500 pages of text, with about 70 plates, 25 of which contain reproductions of more than 400 remarkable Sāsānian Coins in the British Museum, the Paris Cabinet the Berlin Museum, the Indian Museum at Calcutta, and the Paruck Cabinet at Bombay. The Facsimiles of the Legends will take up 13 plates of which 4 will be of numismatic Pahlavī alphabet, 3 of legends, 2 of numerals (in words), and 4 of mint-monograms; the 32 scarce plates of Bartholomaei have also been reproduced, with genealogical tables and map. Roy. 4to. Cl., pp. 500. Price £5.

. The above work is expected to be ready May 1924, and as there will only be a limited edition clients are advised to register their orders in advance.

LUZAC & CO.

Oriental and Foreign Booksellers.

Agents to the India Office, Royal Asiatic Society, School of Oriental Studies, London: Asiatic Society of Bengal, Calcutta; Bihar and Orissa Research Society, India; Society of Oriental Research, Chicago, etc. etc.

46 GREAT RUSSELL STREET, LONDON, W. C. 1

Phone: Museum, 1462

Buddha
in der Kunst des Ostens
Von William Cohn

4°. Mit einer Einführung und 123 Abbildungstafeln mit begleitendem Text
Insgesamt etwa 300 Seiten. In Ganzleinen M. 30.—.

Wie für das christliche Abendland die Figur der Gottesmutter die höchste künstlerische Verkörperung des Göttlichen auf Erden war, so ist für den Osten die Gestalt des Buddha Inkarnation des Gottesglaubens schlechthin. In seinem „Reisetagebuch eines Philosophen" behauptet sogar Graf Keyserling: „So ist dem Osten gelungen, was dem Westen noch niemals gelang: das Göttliche als solches sichtbar darzustellen. Ich kenne nichts Erhabeneres auf dieser Welt, als die Gestalt des Buddha — —."

Für diese Worte ist das kostbar ausgestattete Buch des Berliner Gelehrten gewissermaßen ein illustrativer Beleg. Die Auswahl der meisterhaft reproduzierten Abbildungen wurde allein nach dem künstlerischen Gehalt bestimmt. Der Text sucht die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge darzulegen. Er wird durch Auszüge aus den wichtigsten Schriften des Buddhismus zu einem umfassenden Werk über die Gottheit des Ostens.

Dieses Buch öffnet den Blick in die volle Schönheit der asiatischen Kunst wie in ein großes Symbol. Es ist nicht nur Einführung in die Welt des Buddhismus als dem geist. Träger einer Jahrtausende alten Kultur, sondern auch Dokument jener Höhe des rein Künstlerischen, das sich in der Gestalt des Buddha seinen erhabensten Ausdruck geschaffenn hat.

Illustrierter Sonderprospekt auf Wunsch kostenlos

Klinkhardt & Biermann .·. Verlag .·. Leipzig

DER INDISCHE KULTURKREIS

IN EINZELDARSTELLUNGEN

Herausgegeben unter Mitwirkung von Helmuth von Glasenapp / Otto Hoever Noto Soeroto / Heinrich Stönner / Willem Stutterheim / Fritz Trautz von

KARL DÖHRING

INDIEN

VOLK UND KULTUR / LÄNDER UND STÄDTE. *Von Dr. Helmuth von Glasenapp*
Mit 248 Abbildungen. Quart. 124 Seiten Text. 248 Tafelseiten. In Leinen gebunden 32 Mark

RAMA-LEGENDEN UND RAMA-RELIEFS IN INDONESIEN

Von Willem Stutterheim. Zwei Bände. Quart. Band I: Text, 400 Seiten, Band II: Tafeln, 240 Seiten. In Leinen gebunden. Zwei Bände 50 Mark

SIAM

Von Professor Dr. Karl Döhring. I. SIAM, LAND UND VOLK. Mit 142 Abbildungen. Quart. 60 Text-, 142 Tafelseiten. Gebunden 15 Mark. II. SIAM, DIE BILDENDE KUNST (mit Ausnahme der Plastik). Mit 140 Abbildungen. Quart. 60 Text-, 140 Tafelseiten. Gebunden 12 Mark

Man verlange den 16seitigen illustrierten Prospekt

GEORG MÜLLER VERLAG MÜNCHEN

Diesem Heft liegen Prospekte folgender Firmen bei:

1. Deutscher Kunstverlag, Berlin. 2. L. Friederichsen & Co., Hamburg. 3. Heinrich Jantsch, Überlingen

auf die wir besonders aufmerksam machen.

ARTIBUS ASIAE

ZEITSCHRIFT FÜR ÖSTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON CARL HENTZE, ANTWERPEN, UND ALFRED SALMONY, KÖLN

Aus der Liste der Mitarbeiter:

Belgien: C. Hentze / Deutschland: E. Erkes, E. Grosse, A. Salmony, H. Smidt, E. A. Voretzsch, K. With / England: L. Ashton, G. Eumorphopoulos, W. King, U. Pope-Hennessy, A. Waley / Frankreich: H. d'Ardenne de Tizac, J. Hackin, Paul Pelliot / Japan: Sentaro Sawamura / Osterreich: E. Diez, H. Glück, M. Stiassny, J. Strzygowski / Russland: Serge Elisséèv / Schweden: Osvald Sirén

Aus dem Inhalt der ersten Hefte:

H. d'Ardenne de Tizac: La Chine féodale et l'art chinois. S. Elisséèv: Quelques notes sur la peinture de l'école Bunjingwa. E. Erkes: The Beginnings of Art in China. C. Hentze: Les Influences étrangères dans le monument de Houo k'iu-ping. C. Hentze: L'exposition au Musée Cernuschi. W. King: Persian Porcelain. P. Pelliot & A. Salmony: Errata. A. Salmony: Neue Sung- Keramik im Museum für ostasiatische Kunst, Köln. Osvald Sirén: Quelques observations sur les imitations des anciennes sculptures chinoises. H. Smidt: Die Buddha des fernöstlichen Mahāyāna. E. A. Voretzsch: Manuskripte über den Orient in portugiesischen Bibliotheken. Arthur Waley: Christ or Bodhissattva. Arthur Waley: Avalokiteśvara and the Legend of Miao-Shan.

„Artibus Asiae" erscheint jährlich in vier Teilen, jeder im Umfang von etwa 64 Textseiten und 8 Tafelseiten in Pappband gebunden.

Abonnementspreis für den Jahrgang von vier Teilen Gm. 60.—, Ausland Dollars 14.30, einzelne Teile Gm. 20.—, Ausland Dollars 4.75.

*

AVALUN-VERLAG * HELLERAU BEI DRESDEN

In unserm Verlage ist erschienen:

A. VON LE COQ, DIE BUDDHISTISCHE SPÄTANTIKE IN MITTELASIEN. 3 Bände (34 × 46 cm) und 1 Mappe (50 × 60 cm). Preis RM. 400.—. (Preise der Einzelbände, soweit noch verfügbar, auf Verlangen).

I. Die Plastik. Mit 7 Abbildungen und 2 Karten im Text sowie 45 Tafeln, von denen 10 in farbigem Lichtdruck, 5 in Handpressen-Kupferdruck und 30 in einfarbigem Lichtdruck hergestellt wurden. In Halbleder gebunden.

II. Die Manichaeischen Miniaturen. Mit 11 Abbildungen und Karten im Text sowie 10 Lichtdrucktafeln, von diesen 6 in feinstem Faksimile-Farbenlichtdruck. In Halbleder gebunden.

III. Die Wandmalereien. Mit 50 Abbildungen und Karten im Text sowie 16 einfarbigen Lichtdrucktafeln und 11 Tafeln in feinstem farbigen Faksimile-Lichtdruck. In Halbleder gebunden.

IV. Atlas zu den Wandmalereien. Mit 24 Abbildungen und Karten, 8 einfarbigen und 14 farbigen Lichtdrucktafeln. Format 50×60 cm u. begleitendem Text. In Leinenmappe.

FORSCHUNGEN ZUR ISLAMISCHEN KUNST, HERAUSGEGEBEN VON FRIEDRICH SARRE.

TEIL I. **ARCHÄOLOGISCHE REISE IM EUPHRAT- UND TIGRISGEBIET VON FRIEDRICH SARRE UND ERNST HERZFELD.** 4 Bände in Halbleinen, Format 29 × 40 cm, mit 399 Abbildungen im Text, 148 Tafeln zumeist in Lichtdruck, 1 Routenkarte und 2 Stadtplänen von Bagdad und Mosul. Preis 200 Goldmark.

TEIL II. **DIE AUSGRABUNGEN VON SAMARRA.** Geplant in 7 Bänden.

BAND I: ERNST HERZFELD, DER WANDSCHMUCK DER BAUTEN VON SAMARRA UND SEINE ORNAMENTIK. Mit 321 Textbildern u. 101 Lichtdrucktafeln, darunter 4 farbigen. In Leinenband 70 Goldmark.

BAND II: FRIEDRICH SARRE, DIE KERAMIK erscheint mit vielen einfarbigen und mehrfarbigen Lichtdrucktafeln, sowie Textabbildungen im Frühjahr 1925.

TEIL III. **ERNST HERZFELD, PAIKULI, MONUMENT AND INSCRIPTION OF THE EARLY HISTORY OF THE SASANIAN EMPIRE.** 1 Textbd. mit 42 Abb. u. 1 Mappe mit 228 Lichtdrucktafeln u. 2 großen Karten. In Leinen geb. Preis £ 20.—.

ERNST DIEZ, CHURASANISCHE BAUDENKMÄLER. Mit 1 Kartenskizze, 40 Textabbild., 5 farbigen und 36 schwarzen Lichtdrucktafeln. In Halbleder gebunden. 40 Goldmark.

ERNST HERZFELD, AM TOR VON ASIEN. FELSDENKMALE AUS IRANS HELDENZEIT. Mit 44 Bildern i. Text u. 65 Taf. i. Kupfer-, Licht- u. Farbendruck. In Halbleder geb. 120 Goldm.

R. BERLINER UND P. BORCHARDT, SILBERSCHMIEDEARBEITEN AUS KURDISTAN. Mit 15 Textbildern und 20 Lichtdrucktafeln. In Halbleinen gebunden 15 Goldmark.

HERMANN CONSTEN, WEIDEPLÄTZE DER MONGOLEN. IM REICHE DER CHALCHA. 2 Bände mit 128 Tafeln und 2 Karten. In Halbleinen gebunden 30 Goldmark.

S. GUYER, MEINE TIGRISFAHRT. AUF DEM FLOSS NACH DEN RUINENSTÄTTEN MESOPOTAMIENS. Mit 22 Abbildungen. In Halbleder gebunden. 4.80 Goldmark.

DIETRICH REIMER / VERLAG / IN BERLIN SW. 48

Osrm.

BOUND
MAY 9 1932
UNIV. OF MICH.
LIBRARY

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01754 7889